

मध्यकालीन हिन्दी कृष्ण-काव्य में
रूप-सौन्दर्य

मध्यकालीन
हिन्दी कृष्ण-काव्य में
रूप-सौन्दर्य

डॉ० पुरुषोत्तम दास अप्रवाल

एम ए (हिन्दी, ससृत्त)पी एच डी,

प्रवक्ता हिन्दी विभाग

पी० जी०, डी० ए० बी० कॉलेज

(दिल्ली-विश्वविद्यालय)

पहाडगज, नई दिल्ली-५५

रोशनलाल जैन एण्ड सन्स

बोरडी फा रास्ता, जयपुर-३

प्रकाशक बोहरा प्रकाशन
 बोरही का रास्ता जयपुर-३

आवरण लिपी श्री प्रेमचन्द गोस्वामी

मूल्य पञ्चोत्तर रुपये

मुद्रक स्वदेव प्रिण्टर्स
 तेनीनाहा बीरगंज,
 जयपुर-३

विरागिनी

पुष्पलता अभ्रयान

को

सप्रेम समर्पित

अनुक्रमणिका

अध्याय

पृष्ठ

प्राक्कथन

६

१ पूर्व-पीठिका

१

वेला में विष्णु नारायण और श्रीकृष्ण,
महाभारत में श्रीकृष्ण, पुराणा में श्रीकृष्ण

२ रूप-सौन्दर्य स्वरूप-निवचन

३१

सौन्दर्य स्वरूप और व्याख्या, सौन्दर्य एवं अय समानाधिक शब्द,
आलंकारिकों का मत, युत्पत्तिगत अय, बोधगत अय अय अय,
संस्कृत कवियों का मत, हिन्दी कवियों का मत, सुन्दर और उदात्त,
सुन्दर और कुम्प सौन्दर्य के तत्त्व-भोग-तत्त्व, रूप-तत्त्व, रूप भेद,
रूपानुभूति, रूप तत्त्व के गुण काव्य में रूप, रूप का अय, रूप और
लावण्य, अभिव्यक्ति, प्रियता ।

३ रूप सौन्दर्य अभिव्यक्ति निवचन

८६

कलात्मक सौन्दर्य कलात्मक सौन्दर्य के भेद अय-परिवर्तन शब्द
ध्वनि, विशेषणों का प्रयोग, मुहावरों का प्रयोग, चित्र-योजना
लक्षित चित्र योजना रेखा चित्र, वर्ण योजना उपलक्षित चित्र योजना
रूप साम्य धम साम्य, प्रभाव साम्य ।

मानवीय सौन्दर्य, भक्ति परव दृष्टि रीतिपरक दृष्टि । आत्मगत
उपकरण, गुण, कायिक गुण वय सौन्दर्य वय सति नय व्यक्त
और पूरा जीवन, अन्तःकार, नख शिखर सौन्दर्य, सौकुमार्य रूप की
वाच्यता, अभिव्यक्ति ।

चेष्टागत सौन्दर्य कायिक अनुभाव, मानसिक अनुभाव, अंगज
अलंकार, सौन्दर्य साधक बाह्य उपकरण, प्रसाधन गत उपकरण, तटस्थ
सौन्दर्य ।

४ भक्तिकाल में रूप सौन्दर्य

१५१

राम के रस अधिष्ठाता न होने के कारण, मधुर रस के अधिष्ठाता
रूप में श्रीकृष्ण, सौन्दर्य के गुण-परव उपादान, भौतिक स्थूल गुण,

अप्रस्तुता की स्थूलता भूषण-सत्य चीय विशेषता शक्ति, तावण्य माधुर्य, स्वनिभरस रमणीयस्व वय सौन्दर्य, रूप-लावण्य नवीनता छवि धीर ज्योति सौन्दर्य सोमा रूप का प्रभाव, रूपासक्ति मुकु भारता स्थूलतरव, नय जिह्व की मूव परस्पर शोभा विधायक सत्य के रूप में धामूपण ।

चेष्टागत सौन्दर्य विशेष चेष्टा, मुसकान चितवन लज्जा, निषेध परव सौन्दर्य, सामान्य चेष्टा प्रलवार ।

प्रसाधनगत-सौन्दर्य धारण विय जाने वाले उपकरण वस्त्र, रंग, सौन्दर्य, धामूपण, सगाय जाने वाले सौन्दर्य साधन उपकरण, सौन्दर्य साधन अथ उपकरण तटस्थ सौन्दर्य निरूप ।

५ रीतिकाल में रूप सौन्दर्य

२६५

रीतिमान की सामाजिक भावना, राजकीय परिस्थिति, धार्मिक परिस्थिति साहित्यिक दृष्टिभूमि रीतिमान में स्वीकृत का रूप सौन्दर्य साधन उपकरण ।

आत्मगत उपकरण गुण, गुणपरक सौन्दर्य के सूक्ष्म उपांगन वय सौन्दर्य, रूप लावण्य, लावण्य का निरूपण सौन्दर्य, रूप का प्रभाव, नवीनता कोमलता सौन्दर्य परव स्थूल गुण नय शिख धावार धीर गुण परव दृष्टि निष्कप ।

चेष्टागत सौन्दर्य विशेष चेष्टापरक नायिक अनुभाव मुसकान, चितवन धीर कटाक्षपात, लज्जा, निषेधमूलक सौन्दर्य हास्य विनोद, वाचिक चेष्टा, सामान्य चेष्टा ।

प्रसाधनगत सौन्दर्य प्रसाधन का अभिप्राय मूलक प्रयोग, शृङ्गार एवं प्रसाधन की भाव बोधकता, प्रसाधन का सौन्दर्य साधक प्रयोग, शरीर पर लगाये जाने वाले उपकरण रूपाकरण को बढ़ाने वाले सौन्दर्य साधक शृङ्गार के उपकरण सौभाग्य मूलक सौन्दर्य के उपकरण असकार प्रकृति से प्राप्त उपकरण फूल, शरीर की रक्षा करने वाले सौन्दर्य साधक उपकरण, सौन्दर्य के उत्कृष्टक अथ शृङ्गार प्रसाधन तटस्थ सौन्दर्य ।

६ उपसंहार

३६५

परिशिष्ट-ग्रन्थ सूची ।

४०३

प्राक्कथन

वासना रूप में स्थित मानव ने सत्स्वार अपनी भावनाओं एवं शक्तियों के अनुसार विषया की ओर प्रवृत्त होते हैं। जगत के नाम और रूप मुक्त पदार्थों से सम्बन्ध स्थापित होने पर उनसे आनन्द का अनुभव होता है। इस सम्बन्ध की सघनता अथवा यूनता के आधार पर ही आनन्द का निर्धारण होता है। आनन्द के घनीभूत होने पर उसमें आकषण की महाप्राणता आ जाती है और रसानुभूति अलौकिक भूमि पर होने लगती है। मानव-बुद्धि की विकल्पावस्था समाप्त हो जाती है। वह रस की परम खवणा में लीन हो जाता है। यहाँ लौकिक घरातल की स्थूलता महत्वहीन हो जाती है तथा अलौकिकता की परिधि में वस्त्वना-वृत्ति सचेष्ट रहती है। इससे प्राप्त आनन्द काव्य की भूमि में रस का आनन्द है। दर्शन में वही आत्मानन्द है और आध्यात्मिक क्षेत्र में परम सत्ता के लाभ का आनन्द भी है। काव्यानन्द का मूलकारण रसानुभूति है। रस में शृङ्गार की रमराजना सवमाय और व्यापक है। इसका प्रभाव चर अचर सभी में दीप्त पड़ता है। पशु-पक्षियों से आरम्भ कर प्राणियों में उच्चतम सृष्टि मानव तक में इसकी महत्ता सवमाय रही है। मानव में रस की यह अनुभूति उसमें स्थित, सत्स्वारगत कुछ विशेष स्थायी भावा के माध्यम से होती है। इनमें रति मूलक भाव की प्रधानता है। रति के प्रधान माध्यम नायक और नायिका है। इनके पारस्परिक आकषण से ही मंगलमय काम का आविर्भाव होता है। इस आकषण के मूल में आलम्बन और आश्रय का रूप मौन्य काय करता रहता है। अतः रूप और सौन्दर्य ही शृङ्गार रस की अनुभूति कराने के प्रमुख साधन हैं। इसी रूप-सौन्दर्य को आधार मानकर यहाँ कृष्ण काय में उसकी अभिव्यक्ति तथा माध्यमों का विश्लेषण प्रस्तुत किया गया है।

रूप और सौन्दर्य जगत् की सभी वस्तुओं में रहता है। इसकी व्यापकता अनादि अनन्त सम्पत्ति के रूप में विश्व में अपनी महत्ता का उद्घोष करती है। सम्पूर्ण जगत् ही नाम रूपात्मक है। रूप के साथ सौन्दर्य की सत्ता जड़-जगत से लेकर ध्वनि जगत् तक सब कहीं वतमान है। सागर की उत्ताल तरंगों, गिरिराज के उच्छृङ्खल शिखरों, भयावह चक्रवातों और गहन वातावरण की...

गुफाआ आदि में यदि सौन्दर्य का उत्पन्न रूप है तो बालक की निश्चयन मृदु मुस्कान और श्रियाआ, रमणी के मधुर हाव भावा, प्रवृत्ति की कोमल कलि काओ आदि में रमणीयता, सुगंध और वर्णान्ति का अनुपम और भावपूर्ण सौन्दर्य वर्तमान है। नही श्रुतता एवं रूप का भौतिक आवरण है और वहीं महाप्राणता का विशाल आवरण मानव को अपनी लघुता का आभास कराता रहता है। इसी लघुता और महाप्राणता के बीच मानव का मन सौन्दर्यावेपी होकर रूप रस का आस्वादन करता है और दूसरा के लिये भी इसे सुलभ बना देता है। वह रूप से उत्पन्न अपनी निजी प्रनियाआ को वस्त्रना के याग और अभिव्यञ्जना कौशल से प्रेषणीय बनाकर उस भाव को सामान्य घरातल पर ले आने में सफल होता है। यह बाह्य मुख्यतः काय के क्षेत्र में आसानी से सम्पन्न हो जाता है। इससे सत्ता से काय में रूप सौन्दर्य की महत्ता रही है। इसी महत्ता की ध्यान में रखकर प्रस्तुत प्रबन्ध का नामकरण किया गया है।

नामकरण

प्रस्तुत प्रबन्ध का नाम 'मध्यकालीन हिन्दी कृष्ण काय में रूप सौन्दर्य की अभिव्यञ्जना' है। प्रबन्ध का सम्बन्ध हिन्दी साहित्य के भक्तिकाल और रीतिकाल की परिधि में आने वाली श्रीकृष्ण विषयक रचनाआ है। ऐसी रचनाआ में कवियों की दृष्टि श्रीकृष्ण के अनन्त असीम और अनिवचनीय रूप-सौन्दर्य के उद्घाटन में लगी हुई है। भक्तिकाल में अपने आराध्य श्रीकृष्ण के रूप की प्रतिशयता का वणन सभी कवियों ने किया है। इन कवियों का अलौकिक आराध्य सर्वाङ्ग सुन्दर और सबश्रेष्ठ है। इसके विपरीत रीतिकाल में श्रीकृष्ण के लौकिक एवं मानवीय रूप सौन्दर्य की अभिव्यञ्जना होने लगी थी। दोनों की दृष्टिभेद के परिणाम से उत्पन्न वणन भेद को लक्षित कराना प्रबन्ध का उद्देश्य है।

'रूप' में आकारगत शोभा का महत्त्व रहता है और सौन्दर्य उस आकार में स्थित छवि का बोधक है। रूप सौन्दर्य का अभिप्राय शृङ्गार रस के आलम्बन के शारीरिक आनन्द से है। इससे प्रस्तुत प्रबन्ध में मानवीय रूप सौन्दर्य के शारीरिक पक्ष को ही विशेष महत्त्व दिया गया है और आवरण को बढ़ाने वाले सभी साधना एवं उपकरणों को भी इसी के अन्तर्गत समेट लिया गया है।

'अभिव्यञ्जना' शब्द का प्रयोग यहाँ सामान्याधिक ही है। उससे अभिव्यक्ति या वणन का ही अभिप्राय है अभिव्यक्ति शस्त्री का नहीं। रूप तथा सौन्दर्य का सम्बन्ध जीव-जगत् से है और उन्हीं सीमा तक वह हम भी अभीष्ट

है। उसने प्रस्तुतीकरण के कौशल की यहाँ अपेक्षा नहीं है। यही कारण है कि कवि-कौशल के शिल्पात्मिक रूपा का वणन यहाँ अलग अध्याय में न करके वृण्य विषय के सदम में यत्र-तत्र आवश्यक रूप से प्रस्तुत किया गया है।

शोध का कारण —

हिंदी-साहित्य में रूप सौंदर्य सम्बंधी सामग्री का नितान्त अभाव तो नहीं है परन्तु जितनी सामग्री उपलब्ध है उनमें विश्लेषणात्मक प्रवृत्ति का अभाव सा ही है। विभिन्न शोध ग्रंथों में यत्र-तत्र बिखरी हुई कुछ सामग्री मिल जाती है, परन्तु इस सामग्री का समुचित विश्लेषण एवं विवेचन नहीं हो सका है। इससे रूप सौंदर्य की वास्तविक भावना का विकास शृङ्खलाबद्ध रूप में प्रस्तुत नहीं हो सका है। बाल विशेष का आधार लेकर डा० रामेश्वर खण्डेलवाल और डा० बच्चनसिंह ने अपना अपना प्रबंध प्रस्तुत किया है। डा० खण्डेलवाल ने 'आधुनिक हिंदी कविता में प्रेम और सौंदर्य' नामक प्रबंध लिखा है। इसमें उन्होंने प्रेम और सौंदर्य को शील समय तथा शाली नता प्रदान करके उसका विवेचन किया है। उन्होंने लिखा है कि 'प्रेम और सौंदर्य की मूल भावना या अस्वाभाविक जीवन दृष्टियों से मुक्त कराने तथा शुद्ध मानव परितः में अग्रस्थित कर उसे एक सांस्कृतिक प्राण प्रदान करना मेरा केन्द्रीय अध्यवसाय रहा है।' उनके मन में प्रेम और सौंदर्य दोनों ही गभीर, उज्ज्वल और उदात्त अनुभूतियाँ हैं और इन्हीं का स्पष्टीकरण उनका प्रमुख ध्येय है। डा० बच्चनसिंह ने रीतिवादी में वर्णित प्रेम को ही अपना प्रधान विवेच्य विषय बनाया है। स्वच्छंदचारा का उन्मुक्त और एकनिष्ठ प्रेम उनकी दृष्टि में गौण है। इसीमें उन्होंने प्रेम वणन प्रसंग में रूप का यत्किं ज्वित् सकेत मात्र कर दिया है। अथ स्थलो पर भी रूप सौंदर्य सम्बंधी विचारा का प्रायः अभाव सा ही है। उसी अभाव की पूर्ति के लिये प्रस्तुत प्रबंध की रूप रेखा तैयार कर मध्यकालीन हिन्दी कृष्ण काव्य को रूप सौंदर्य विवेचन का आधार बनाया गया है।

इस सदम में यह कहना उचित होगा कि विषय की विशदता के लिए यत्र-तत्र कृष्णोत्तर काव्या से भी पत्तियाँ उद्धृत करके प्रस्तुत विषय का प्रतिपादन किया गया है।

प्रस्तुत प्रबंध की रूप रेखा—

प्रबंध की सम्पूर्ण सामग्री को निम्नलिखित अध्यायों में विभक्त किया गया है —

- (१) पूर्व पीठिका ।
- (२) रूप और सौन्दर्य-स्वरूप निवचन ।
- (३) रूप और सौन्दर्य-अभिव्यक्ति निवचन ।
- (४) भक्तिकाल में रूप सौन्दर्य ।
- (५) रीतिकाल में रूप सौन्दर्य ।
- (६) उपसंहार ।

इनमें पूर्व पीठिका के आगत श्रीकृष्ण की साहित्यिक अभिव्यक्ति का संक्षिप्त विवरण दिया गया है । विचारों की इस भूमिका पर प्रस्तुत विषय का विवेचन सरल हो गया है ।

दूसरे प्रकरण में रूप और सौन्दर्य के स्वरूप का विवेचन हुआ है । इसमें रूप और सौन्दर्य सम्बन्धी भारतीय विचारों का स्पष्टीकरण हुआ है । सौन्दर्यानुभूति की परम्परा को देते हुए सौन्दर्य के तरह व्युत्पत्ति, अथ, अय, समानात्मक शब्द तथा भारतीय मन्त्र का विवेचन हुआ है । यही पर सौन्दर्य और कृपणा तथा सुन्दर और उन्नत के सम्बन्ध को स्पष्ट किया गया है । इसमें विचारों की परिभाषाओं को दते हुए रूप और सौन्दर्य के सूक्ष्म भेद पर विचार किया गया है । सौन्दर्य की आत्मगत मानकर उसके स्वरूप को समझने की चेष्टा की गई है । भारतीय दृष्टि की आध्यात्मिकता के कारण आत्मा की सत्ता सर्वोपरि रूप में स्वीकृत है । यही आधारभूत तत्त्व है । सौन्दर्य के इस आत्मतत्त्व के साथ वृत्तान्त मायता का विवेचन वस्तुपरक दृष्टिकोण में हुआ है । इस प्रकार आत्म परक और वस्तुपरक व्याख्याओं को प्रस्तुत करके समन्वयकारी मध्यम मार्ग को अपनाया गया है । इसमें रूप और सौन्दर्य के स्वरूप निर्धारण में दाता ही विचारों का अपने विषय के अनुकूल समझन एवं महयोग किया गया है । यही पर रूप और सौन्दर्य के स्वरूप की शास्त्रीय व्याख्या भी प्रस्तुत की गई है । इसी व्याख्या की आधार मानकर आगे के अध्यायों का विचार किया गया है । अन्त में सौन्दर्य के तत्त्व का विवेचन किया गया है ।

तृतीय अध्याय में रूप और सौन्दर्य के अभिव्यञ्जना रंग पर विचार हुआ है । विज्ञान विवेचन के रूप में इस अध्याय का विशेष महत्त्व है । इस अध्याय में रूप और सौन्दर्य के अभिव्यक्ति रंग पर विचार है । मधुरा प्रकाश में इस अध्याय का रंग महत्त्व है । आत्मा में रीति की दृष्टि का है । रंग का आधार तत्त्व प्रकाश का मधुरा बनकर निमित्त किया गया है । इस अध्याय

मे सौंदर्य के मुख्यतः तीन भेद वसात्मक, मानवीय और तटस्थ (प्राकृतिक) सौंदर्य-किये गये हैं। इन तीनों में मानवीय सौंदर्य की मीमांसा करना ही इस प्रबंध का प्रमुख ध्येय है। इस सौंदर्य के विभिन्न स्वरूपा का विवेचन शास्त्रीय आधार पर किया गया है। मानवीय सौंदर्य में सौंदर्य के उद्दीपन के मुख्य चार माध्यम स्वीकार किये गये हैं। गुण, चप्टा, अलङ्कृति और तटस्थ साधनों से आलम्बन के बड़े हुए सौंदर्य का देखने की चेष्टा की गई है। मानवीय सौंदर्य के बाह्य और आन्तरिक तत्त्वा का विश्लेषण किया गया है। इन सभी आधारों पर मानवीय सौंदर्य के विश्लेषण की एक समुचित कसौटी तयार हो जानी है।

चतुर्थ और पंचम अध्यायों में रूप सौंदर्य का व्यावहारिक पक्ष ग्रहण किया गया है। मध्यकाल के दो भेद भक्तिकाल और रीतिकाल बरके दोनों में रूप सौंदर्य का देखने की चेष्टा की गई है। चतुर्थ अध्याय में भक्तिकाल के जिस रूप सौंदर्य का विवेचन हुआ है उसका आधार तृतीय अध्याय में स्थापित सिद्धांत ही है। उन्हीं सिद्धांतों को निरूप्य बनाकर भक्तिकालीन कृष्ण साहित्य का व्यावहारिक पक्ष प्रस्तुत करते हुए बताया गया है कि इस युग की रचनाओं में रूप सौंदर्य किन किन रूपों में उपलब्ध है। अपने विचारों की पुष्टि में भक्त कवियों की रचनाओं में स पुष्पल उदाहरण देते हुए विषय विश्लेषण एवं विश्लेषण को ग्राह्य बनाया गया है। मुख्यतः बल्लभ सम्प्रदाय के अष्ट छान के कवियों तथा राधावल्लभ सम्प्रदाय के अनन्य कवियों की रचनाओं में से उदाहरण दिये गये हैं। इन दोनों सम्प्रदायों के रूप सौंदर्य निरूपण में प्रमुख भेद यह है कि प्रथम में श्रीकृष्ण के रूप-सौंदर्य की महत्ता और द्वितीय में प्रधान पद राधा को प्राप्त है, जिस रेशवरी मानकर उनके रूप का अनुपम, मोहन सौंदर्य वर्णित हुआ है। प्रचुर उदाहरणों द्वारा इस विचार की पुष्टि की गई है। इस काल में शृङ्गार का जो स्वरूप वर्णित हुआ है, उसी को आधार मानकर परवर्ती रीतिकालीन कवियों ने सामयिक प्रवृत्तियों के अनुकूल अपना काय प्रस्तुत किया है।

रीतिकाल के रूप सौंदर्य का निरूपण पंचम अध्याय में हुआ है। इस अध्याय में भी तृतीय अध्याय में स्थापित सिद्धांतों का ही आधार लिया गया है। सामयिक सामाजिक विशेषताओं के कारण रूप सौंदर्य निरूपण की भावना में परिवर्तन आ गया था। इन परिवर्तनों का यथास्थान निर्देश कर दिया गया है। भक्ति विषयक आध्यात्मिक भावनाओं के उच्च स्तर से गिर जान के कारण रूप सौंदर्य निरूपण का भक्तिकालीन भाव कवियों में न रह गया। दास्य एवं सरय भाव की गहनता लगभग समाप्त हो गयी। श्रीकृष्ण और

- (१) पूर्व पीठिका ।
- (२) रूप और सौन्दर्य-स्वरूप निबन्धन ।
- (३) रूप और सौन्दर्य-अभिव्यक्ति निबन्धन ।
- (४) भक्तिमाल म रूप-सौन्दर्य ।
- (५) रीतिमाल म रूप सौन्दर्य ।
- (६) उपसंहार ।

इनमें पूर्व पीठिका के आत्मगत श्रीरूप की माहितियक अभिव्यक्ति का सक्षिप्त विकास दिया गया है । विनास की इन भूमिका पर प्रस्तुत विषय का विवेचन सरल हो गया है ।

दूसरे प्रकरण म रूप और सौन्दर्य के स्वरूप का विश्लेषण हुआ है । इसमें रूप और सौन्दर्य सम्बन्धी भारतीय विचारों का स्पष्टीकरण हुआ है । सौन्दर्यानुभूति की परम्परा को देते हुए सौन्दर्य के तत्त्व व्युत्पत्ति, अथ, अथ समानाधिकार्य तथा भारतीय मतों का विवेचन हुआ है । यही पर सौन्दर्य और कुरूपता तथा सुन्दर और उन्नत के सम्बन्धों को स्पष्ट किया गया है । इसमें विचारकों की परिभाषाओं को देते हुए रूप और सौन्दर्य के सूक्ष्म भेद पर विचार किया गया है । सौन्दर्य को आत्मगत मानकर उसके स्वरूप को समझने की चेष्टा की गई है । भारतीय दृष्टि की आध्यात्मिकता के कारण आत्मा की सत्ता सर्वोपरि रूप में स्वीकृत है । यही आधारभूत तत्त्व है । सौन्दर्य के इस आत्मतत्त्व के साथ वैज्ञानिक मायता का विवेचन वस्तुपरक दृष्टिकोण से हुआ है । इस प्रकार आत्म परक और वस्तुपरक व्याख्याओं को प्रस्तुत करके समन्वयवादी मध्यम मार्ग को अपनाया गया है । इसमें रूप और सौन्दर्य के स्वरूप निर्धारण म दोनों ही विचारों का अपने विषय के अनुकूल समर्थन एवं सहयोग किया गया है । यही पर रूप और सौन्दर्य के स्वरूप की शास्त्रीय व्याख्या भी प्रस्तुत की गई है । इसी व्याख्या को आधार मानकर आगे के अध्यायों का विचार किया गया है । अतः में सौन्दर्य के तत्त्वा का विवेचन किया गया है ।

तृतीय अध्याय में रूप और सौन्दर्य के अभिव्यञ्जना पक्ष पर विचार हुआ है । मिथ्यात्व विवेचन के रूप में इस अध्याय का विशेष महत्त्व है । इस अध्याय में रूप और सौन्दर्य के अभिव्यक्ति पक्ष पर विचार है । सम्पूर्ण प्रबंध म इस अध्याय का वही महत्त्व है जो शरीर म रीढ़ की हड्डी का है । इसी का आधार लेकर प्रबंध का सम्पूर्ण कलेवर निर्मित किया गया है । इस अध्याय

मे सौन्दर्य के मुख्यतः तीन भेद ब्रह्मात्मक, मानवीय और तटस्थ (प्राकृतिक) सौन्दर्य-किये गये हैं। इन तीनों में मानवीय सौन्दर्य की मीमांसा करना ही इस प्रबंध का प्रमुख ध्येय है। इस सौन्दर्य के विभिन्न स्वरूपों का विवेचन शास्त्रीय आधार पर किया गया है। मानवीय सौन्दर्य में सौन्दर्य के उद्दीपन के मुख्य चार माध्यम स्वीकार किये गये हैं। गुण, चेष्टा, अलङ्कृति और तटस्थ साधनों से आलम्बन के बड़े हुए सौन्दर्य को देखने की चेष्टा की गई है। मानवीय सौन्दर्य के बाह्य और आन्तरिक तत्त्वों का विश्लेषण किया गया है। इन सभी आधारों पर मानवीय सौन्दर्य के विश्लेषण की एक समुचित कसौटी तैयार हो जाती है।

चतुर्थ और पंचम अध्यायों में रूप सौन्दर्य का 'यावहारिक' पक्ष ग्रहण किया गया है। मध्यकाल के दो भेद भक्तिकाल और रीतिकाल करके दोनों में रूप सौन्दर्य का देखने की चेष्टा की गई है। चतुर्थ अध्याय में भक्तिकाल के जिस रूप सौन्दर्य का विवेचन हुआ है उसका आधार तृतीय अध्याय में स्थापित सिद्धांत ही है। उन्हीं सिद्धांतों का निरूपण बनाकर भक्तिकालीन कृष्ण साहित्य का 'यावहारिक' पक्ष प्रस्तुत करते हुए बताया गया है कि इस युग की रचनाओं में रूप सौन्दर्य किन किन रूपों में उपलब्ध है। अपने विचारों की पुष्टि में भक्त कवियों की रचनाओं में से पुष्पल उदाहरण देते हुए विषय विश्लेषण एवं विवेचन को ग्राह्य बनाया गया है। मुख्यतः बल्लभ सम्प्रदाय के अष्ट छान के कवियों तथा राधावल्लभ सम्प्रदाय के अनेक कवियों की रचनाओं में से उदाहरण दिये गये हैं। इन दोनों सम्प्रदायों के रूप सौन्दर्य निरूपण में प्रमुख भेद यह है कि प्रथम में श्रीकृष्ण के रूप-सौन्दर्य की महत्ता और द्वितीय में प्रधान पद राधा को प्राप्त है, जिसे रसेश्वरी मानकर उनके रूप का अनुपम मोहक सौन्दर्य वर्णित हुआ है। प्रचुर उदाहरणों द्वारा इस विचार की पुष्टि की गई है। इस काल में शृङ्गार का जो स्वरूप वर्णित हुआ है, उसी को आधार मानकर परवर्ती रीतिकालीन कवियों ने सामयिक प्रवृत्तियों के अनुकूल अपना वाक्य प्रस्तुत किया है।

रीतिकाल के रूप सौन्दर्य का निरूपण पंचम अध्याय में हुआ है। इस अध्याय में भी तृतीय अध्याय में स्थापित सिद्धांतों का ही आधार लिया गया है। सामयिक सामाजिक विशेषताओं के कारण रूप सौन्दर्य निरूपण की भावना में परिवर्तन आ गया था। इन परिवर्तनों का यथास्थान निर्देश कर दिया गया है। भक्ति विषयक आध्यात्मिक भावनाओं के उच्च स्तर से गिर जाने के कारण रूप सौन्दर्य निरूपण का भक्तिकालीन भाव कवियों में न रह गया। दास्य एवं सह्य भाव की गहनता लगभग समाप्त हो गयी। श्रीकृष्ण और

राधा का आध्यात्मिक स्वरूप लुप्त हो गया। फल यह हुआ है कि रूप-सौन्दर्य वरुण की भक्तिकालीन मर्यादित एवं रूपातिशयाक्ति वाली सावेतिक पद्धति समाप्त हो गई। राधा-कृष्ण का स्पष्ट और विलास भावना से युक्त ऐसा चित्र प्रस्तुत किया गया, जो गौरव सम्पन्न और भक्तिभाव का उद्रेक करने वाला न होकर मासल हो गया। इस मासल रूप-सौन्दर्य में शरीर के बाह्य भावपण और अवयवों की बनावट का सूक्ष्म वर्णन किया जाने लगा। नारी सौन्दर्य को महत्ता मिल गई। वह पुरुष के भावपण की साधन बन गई। नारी भोग्या बनी और पुरुष उसका भोक्ता। इससे नारी रूप-चित्रण में उसके अवयवों के उभार बनावट आदि के भावक सौन्दर्य का वर्णन हुआ। पुरुष सौन्दर्य अधिक काश कविया की दृष्टि से ओझल रहा। एक-दो कवि इस परम्परा के अपवाद भी हैं। इन सभी कवियों की रचनाओं से उद्धरण दे देकर विश्लेषण करते हुए अपने विचारों की पुष्टि की गई है।

उपसंहार में प्रस्तुत प्रबंध के विचारों एवं विश्लेषणों का सार दिया गया है। इसमें एक निष्कर्ष पर पहुँचने की चेष्टा की गई है। इसी अध्याय में पूर्व विवेचित विचारों के आधार पर मध्यकालीन कृष्ण काव्य में रूप-सौन्दर्य की समता विभिन्नताओं का संकेत किया गया है। बदलती हुई काव्यधारा की दृष्टि में रख कर रूप-सौन्दर्य चित्रण के विभिन्न प्रकार अभिव्यञ्जना और प्रवृत्तियों आदि का संकेत कर दिया गया है। अतः में रूप-सौन्दर्य की महत्ता का प्रतिपादन करते हुए मानवीय हित में उसके योगदानमूलक विशेषताओं का संकेत करके प्रबंध की समाप्ति की गई है।

प्रस्तुत प्रबंध की विशेषता—

आज तक के उपरन्ध्र प्रकाशित शोध ग्रन्थों में या तो केवल प्रेम की व्यञ्जना हुई है अथवा प्रेम के साथ सौन्दर्य का भी विवेचन प्रस्तुत किया गया है। 'रूप' के विवेचन का प्रयास शोध ग्रन्थों में नहीं दीख पडा। रूप और सौन्दर्य दोनों के युगपद् विवेचन एवं विश्लेषण का अभाव अभी तक बना हुआ था। हिन्दी के मध्यकालीन कृष्ण काव्य को आधार बना कर आज तक किसी शोधक ने उसमें रूप-सौन्दर्य की अभिव्यञ्जना का विश्लेषण प्रस्तुत नहीं किया है। यह प्रबंध उसी अभाव की पूर्ति का एक प्रयास है।

इस प्रबंध में रूप एवं सौन्दर्य सम्बन्धी सत्य का अनुसंधान वैज्ञानिक पद्धति पर करते हुए पाश्चात्य एवं पौराणिक मता की सुव्यवस्थित रूप में उपस्थित किया गया है। सौन्दर्य विवेचन और उसके प्रभावों की व्यञ्जना में आश्रय और आश्रयन की मन में उठती हुई विभिन्न भावनाओं का विश्लेषण हुआ है। सौन्दर्य-दान से उत्पन्न प्रतिव्रियाओं का साहित्यिक विवेचन विभिन्न

कवियों की कृतियों के उद्धरणों द्वारा किया गया है। ऐसी स्थिति में आलम्बन की स्वतः सभवी छवि और सौन्दर्य-साधक उपकरणों से बढ जाने वाली छवि को ही रूप-सौन्दर्य के विश्लेषण का निष्कर्ष माना गया है। आलम्बन के आकषण को बढ़ाने वाली सभी प्रसाधक सामग्रियाँ को भी सौन्दर्योपकारक रूप में ग्रहण करके ऐसे सभी तत्वों का आत्मसात् सौन्दर्य के अंतर्गत कर लिया गया है जिनसे आश्रय आलम्बन के रूप सौन्दर्य की वृद्धि होती है।

सौन्दर्य के स्वरूप निर्धारण में विभिन्न मनोपिया के प्रतिवादी विचारों की भिन्नता में समन्वयात्मक प्रवृत्ति अपनाई गई है। व्यक्तिवादी अथवा आत्मवादी और विषयवादी या वस्तुवादी इन दोनों विचारों का समन्वय करते हुए प्रस्तुत प्रबंध में सौन्दर्यानुभव में व्यक्ति और वस्तु दोनों की महत्ता स्वीकार की गई है क्योंकि अनुभविता के अभाव में वस्तु का सौन्दर्य महत्वहीन होता है और वस्तु में सौन्दर्य की शून्यता अनुभवकर्ता की आत्मा को सन्तुष्ट नहीं करती। अतः सौन्दर्यानुभव में वस्तु के सौन्दर्य के साथ उसके अनुभवकर्ता की महत्ता भी रहनी है। इन दोनों में प्रमुखता मानवीय दृष्टिकोण की ही है। इस से मानव की महत्ता के सापक्ष में वस्तु-सौन्दर्य का स्वीकार किया गया है। इस से दो उद्देश्यों की सिद्धि होती है (१) आत्मपरक और वस्तुपरक दृष्टि से सौन्दर्य विवेचन की दो अलग अलग आधार भूमियाँ प्राप्त होती हैं। (२) सौन्दर्य बोध से उत्पन्न आनन्द के महत्त्व का प्रतिपादन हाता है। यह आनन्द काव्य के सौन्दर्यानुभव से ही उत्पन्न हाता है। कला का आनन्द भी सौन्दर्यजय ही है। इस से काव्य का सौन्दर्य परक अनुशीलन उसके मूल ध्येय का ही अनुशीलन है। इस अनुशीलन में विषय की एक सीमा है, उस सीमा में रह कर ही अपना विचार व्यक्त किया गया है।

प्रस्तुत शोध प्रबंध के नामकरण से ही विषयवस्तु की परिधि का ज्ञान होना है। मध्यकालीन कृष्णकाव्य से अभिप्राय भक्तिकाल और रीतिकाल की कृष्ण सम्बन्धी रचनाओं से है। इन दोनों कालों की अन्तर्गत रचनाओं का विवेचन करना प्रस्तुत प्रबंध का ध्येय नहीं है अपितु इन कालों के प्रमुख कवियों की कृतियों का प्रवृत्ति परक विश्लेषण ही सौन्दर्य दृष्टि से किया गया है। भक्तिकाल में वल्लभ सम्प्रदाय और राधावल्लभ सम्प्रदाय के कुछ कवियों की रचनाओं को प्रमुखता दी गई है परन्तु आवश्यकानुसार अन्य कृष्ण भक्त कवियों के उद्धरणों आदि से भी प्रस्तुत विषय की पूर्ति हो सकेगी है। इन्हीं कवियों की रचनाओं के माध्यम से सिद्धांत पक्ष का निष्पन्न किया गया है। एक बार सिद्धान्त का प्रतिपादन कर लेने पर अलग तब अध्यायों में भक्तिकाल और रीतिकाल का सौन्दर्य विषयक विश्लेषण उसी आपार पर हुआ है।

इन दोनों वालों की सभी प्रवृत्तियाँ का गभीर विवेचन इस शोध प्रबंध की सीमा के अंतर्गत नहीं आता। इससे सौम्य साधक पक्तियों की ही सहायता ली गई है। वही वही पर विषय को ग्राह्य बनाने के लिए कृष्णोत्तर काव्या से भी अनन्य पक्तियों की सहायता ली गई है।

भक्तिकाल के विवेचन में भक्त कवियों की रचनाएँ ही आलोच्य रही हैं। इनकी भावनाओं से रीतिवालीन कवियों की भावनाओं में महान् अंतर आ गया था। आलम्बन और आश्रय की एकरूपता होते हुए भी उसके स्वरूप में बदली हुई सामाजिक मायताओं का प्रभाव पड़ा है। राधा और कृष्ण वही हैं परंतु उनके स्वरूप में अंतर आ गया। रीतिकाल में राधा-कृष्ण भक्ति के आलम्बन नहीं रह गये। वे सामान्य नायक नायिका की स्थिति में आ गये। यदा कदा भक्ति भाव से आप्लावित होती हुई कवियों की रचनाएँ मुक्तकों के रूप में प्रस्तुत होती रही हैं। इनमें भक्ति की एक क्षीण होती हुई भावना दीख पड़ती है, परंतु कलात्मक अभिव्यक्ति उच्च काटि की होने से अभिव्यक्ततात्मक सौंदर्य अर्द्धांश में पड़ा है। प्रस्तुत प्रबंध में रीतिकालीन कृष्ण काव्य में राधा कृष्णादि तत्सम्बन्धित रचनाओं का आधार लिया गया है। कृष्ण से सम्बन्धित किसी भी पक्ति का चयन सुविधा और विषय के प्रतिपादन के उद्देश्य से ही किया गया है। प्रायः सभी रीति ग्रंथों में राधा कृष्ण विषयक सामग्री प्राप्त हो जाती है। परंतु प्रमुख कवियों की मुक्तक रचनाओं का ही सहारा लिया गया है और इन्हीं के आधार पर रूप और सौम्य का 'याह्या' की गई है।

रूप सौंदर्य की यही मानवीय सौंदर्य के सत्त्व में ही उपस्थित किया गया है। इस सौंदर्य की मारया शृङ्गार रस के सत्त्व में की गई है। इससे शृङ्गार रस में रति का आलम्बन होने के कारण नायक अथवा नायिका रूप राधा कृष्ण के शारीरिक सौंदर्य को महत्त्व दिया गया है। रूप या आकारगत विशेषताओं के कारण शरीर के आकर्षण की अभिव्यक्ति के साथ आकार से भिन्न लावण्य छवि नूतनता आदि विशेष गुणों से बने हुई शारीरिक शोभा का वर्णन हुआ है। इस प्रकार मुख्यता मानवीय सौंदर्य की ही है। इस सौंदर्य का अभिव्यक्त करने अथवा शरीर को आकर्षक बनाने वाले ऐसे सभी साधना का भी सौम्य में लिया गया है जिनसे आश्रय के मन में आलम्बन के प्रति कोमल भावनाओं का उदय होता है। ऐसे साधना में प्रसाधनों को माना गया है। मानव के इस भौतिक सौंदर्य के अतिरिक्त भावनाओं को उद्दीप्त करने आलम्बन व आश्रय को बना देने में सहायक प्रवृत्ति आदि की शोभा का

केत मात्र 'तटस्थ-सौन्दर्य' के नाम से कर दिया गया है। ऐसा शृङ्खला को मोड़ने के लिए ही किया गया है।

इस प्रबंध में श्रीकृष्ण अथवा ब्रज से सम्बन्धित काव्या को ही ग्रहण किया गया है। श्रीकृष्ण का मध्यकालीन वैष्णव भक्ता में प्रचलित रूप अचानक समझ नहीं आ गया था, अपितु श्रीकृष्ण की साहित्यिक या धार्मिक अभिव्यक्ति शताब्दियों से होती चली आई है। बर्दिस युग से आरम्भ कर पौराणिक युग तक श्रीकृष्ण के विभिन्न विकसित रूपों का आधार पर ही हिंदी के मध्यकालीन साहित्य में श्रीकृष्ण के रूप और सौंदर्य की अभिव्यक्ति हुई है। इस परम्परा का ज्ञान कराने के लिये श्रीकृष्ण के वैदिक विष्णु रूप के विकास की एक शृङ्खला स्थापित की गई है। क्रमशः महाभारत और श्रीमद्भागवत पुराण में वर्णित श्रीकृष्ण के स्वरूप की व्याख्या करते हुए उनके भक्तिकाल में द्राष्टा रसिकेश्वर रूप को ग्रहण किया है। उनके इसी रूप के सौंदर्य का विश्लेषण प्रस्तुत किया गया है। इस प्रकार श्रीकृष्ण साहित्य में श्रीकृष्ण या गोपांगनाभा आदि का जो सौंदर्य वर्णित है, उसका मूल आधार यह पौराणिक साहित्य ही है। यह साहित्य अपने पूर्ववर्ती ग्रंथों को उपजीव्य मानकर परवर्ती साहित्य को प्रभावित करने वाला बन गया था। इसी दृष्टि से श्रीकृष्ण के पूर्व नामों और चरित्रा आदि की संक्षिप्त परम्परा भी उपस्थित की गई है।

कृतज्ञता ज्ञापन—कारण और फल का अनवरत सम्बन्ध बना रहता है। फल की सिद्धि की मूल प्रेरणा प्रेरक कारण एवं परिस्थिति के ऊपर अवलम्बित रहती है। सामयिक स्थितियों से परिचासित होकर व्यक्ति फल की ओर अग्रसर होता है और फल काल में उपस्थित अवरोधों को दूर करने में निर्देशक का स्नेह और मार्ग-दर्शन उसने लिये सम्बल का काम करता है। इसके अभाव में व्यक्ति का बल और धैर्य या तो समाप्त हो जाता है या वह फल से विमुख हो जाता है। मेरे लिये इस प्रकार की कोई बाधा उपस्थित नहीं हुई क्योंकि मैं अपने निर्देशक का एक प्राचीनतम शिष्य रहा हूँ और उनके स्नेह का पूरा अधिकारी भी। इस स्थिति का लाभ उठाते हुए प्रायः उनके निवास-स्थल पर ही रहकर अपनी शकाम्ना का समाधान करता रहा। वहाँ पर उनका सीहाद्वार पूरा पारिवारिक वातावरण मेरी प्रेरणा का कारण बनता रहा और नराश्व के शरण में भी आशा की ज्योति मुझे धीरे-धीरे बढ़ाती रही। यही कारण है कि प्रस्तुत शोध प्रबंध आज पूरा होकर प्रकाशित हो रहा है।

इस प्रबंध के शीर्षक चयन में एक नाटकीय परिस्थिति का योग है। नवलगढ़ (राजस्थान) की सत्या श्री मूय-मण्डल, में आमन्त्रित डा० सत्येन्द्र,

पूर्व पीठिका

- (१) वेदों में विष्णु.
- (२) नारायण और श्रीकृष्ण
- (३) महाभारत में श्रीकृष्ण
- (४) पुराणों में श्रीकृष्ण

वेदों में विष्णु

साहित्य में भगवान् श्रीकृष्ण के जिस रूप की आज इतनी अधिक महत्ता है, उनके मूल पर विचार कर लेना जिज्ञासुओं की तन्त्रि का एक प्रधान साधन होगा। आज श्रीकृष्ण की सब व्यापकता के सम्बन्ध में मत बभिन्न नहीं है। यदि उनके इसी गुण पर ध्यान केन्द्रित कर दिया जाय तो स्पष्ट हो जाता है कि ब्रह्म युग में विष्णु के भी इसी गुण का बार बार वर्णन किया गया है। इस दृष्टि से श्रीकृष्ण को अपने आदि रूप में विष्णु मान लेने पर अत्युक्ति नहीं कही जा सकती है। विष्णु के इस व्यापकतापरक रूप पर विचार करना आवश्यक है।

‘विष्णु’ शब्द का ‘युत्पत्तिगत अथ प्रवेश या ‘याप्ति’ है। ‘विश’ धातु से निष्पन्न इस शब्द से सम्पूर्ण विश्व में व्यापकता का भाव व्यक्त होता है। यह शब्द जिस ‘व्यक्तित्व’ का वाचक है वह निश्चित रूप से अपने इस गुण के कारण सवमाप रहा है। वेद के प्रसिद्ध भाष्यकार सायण ने विष्णु का अर्थ ‘व्यापनशील’ माना है, धनूमफिरुड (पाश्चात्य विचारक) के अनुसार ‘पृष्ठ पर होकर’ (On the back) अर्थ किया गया है। आप्टे ने इस शब्द की निष्पत्ति ‘विश’ धातु से मानते हुए कहा है कि ‘चूँकि’ उन्नी की शक्ति से यह सम्पूर्ण विश्व व्याप्त है, अतः विश धातु के ‘प्रवेश मूलक अर्थ’ के कारण उसे विष्णु कहा जाता है।¹ यास्क ने कहा है कि ‘अथ यद् विपितो भवति तद् विष्णुर्भवति। विष्णुर्विशतेषां यश्नातेषां। दुर्गाचार्य ने अपने निरुक्त में कहा है कि जो समस्त चराचर जगत् को व्याप्त करता है वही विष्णु है वेवेष्टि व्याप्नोति चराचर जगत् स विष्णु’। एक अर्थ स्थल पर कहा है कि रश्मियो द्वारा यह व्याप्त होता है अतः विष्णु कहा जाता है।² यहाँ पर विष्णु को ही आदित्य के रूप में स्वीकार किया गया है। विष्णु शब्द में वि का अर्थ मोक्ष भी बताया गया है। अतः मोक्ष की याम्यता रखने वाला या माक्षदाता ही विष्णु कहा गया। वेदों में इस मोक्ष का इन्द्र द्वारा वृत्र और पणिम से जलमोक्ष का अथवा

1 यस्माद्विश्वमिदं सव तस्य शक्त्यामहात्मन ।

तस्मादेवोच्यते विष्णुर्विशधानो प्रवशनात् ।

2 यदा रश्मिभिरतिशयनाय व्याप्ता भवति, व्याप्नोति वा रश्मिभि य सवम् ।
तद् विष्णुरादित्यो भवति । निरुक्त २/३/३

वरुण द्वारा पाश मोक्ष का अर्थ लगाया जा सकता है ।¹ इस दृष्टि से यही विष्णु उपेन्द्र भी कहे जा सकते हैं और इनका प्रमुख गुण व्यापकता है ।

विष्णु की इस व्यापकता की चर्चा ऋग्वेद के कई मनो में है । वहाँ पर विष्णु को कुचर और गिरिष्ठा कहा गया है ।² इनका एक नाम त्रिविक्रम भी बताया गया है । अपने पद्म से अमिल ब्रह्माण्ड को माप लेने वाली विशेषता के कारण विष्णु एक महान् और व्यापक शक्ति के प्रतीक बनकर हमारे समक्ष आते हैं । आन्तरिक वाचक भाव का बोधक होकर उनके जिन तीन पदों की चर्चा है उनमें दो पदों का आधार पृथ्वी और अन्तरिक्ष तो चक्षु का विषय है परन्तु तृतीय परम पद अदृष्ट है आकाश की ओर दृष्टि रखकर विद्वान् उसे देख सकते हैं ।³ विष्णु के इन तीन पदों की चर्चा वेदा में अनेक स्थलों पर है । अपनी व्यापकता के कारण सम्पूर्ण ब्रह्माण्ड को माप लेने की शक्ति वर्तमान है । कहा गया है कि "अदम्य विष्णु गोप ने तीन पदों में ब्रह्माण्ड माप लिया ।"⁴ उन्होंने तीन पद किये और ब्रह्माण्ड को नाप गये ।⁵ विष्णु का यह तीसरा पद पक्षियों के लिये भी अगम्य है ।⁶ यह तीसरा पद मधु का उत्स है ।⁷ यही परम पद बाद के धार्मिक ग्रन्थों के साधकों का प्राप्य बन गया । विष्णु के इन तीन पदों की चर्चा पौराणिक साहित्य में की गई है । वामनावतार का मूल स्रोत इसे ही मान सकते हैं । उस अवतार में भगवान् वामन ने तीन पद से ही सम्पूर्ण ब्रह्माण्ड को माप लिया था । उपयुक्त मन्त्र में प्रयुक्त गाथा का शाब्दिक अर्थ गीता का पालन करने वाला है । श्रीकृष्ण का सम्बन्ध गायो से बहुत अधिक

1 सूर की भाँकी । डा० सत्येन्द्र पृ० १७ पद्यम सत्स्वरण शिवलाल धर्मवाल एण्ड क० अगिरा ।

2 प्रतद् विष्णु स्तवते वीर्येणमृगा न भीम कुचरा गिरिष्ठा । यश्चोरुषु त्रिषु विक्रमणेष्वधिकक्षियति भुवनानि विश्वा । ऋग्वेद १/५४/२

3 इदं विष्णुविक्रमं त्रेधा निदधे परम् । ऋग्वेद १/२२/१७
तद्विष्णो परम गदम् सप्त पश्यन्ति सूरय
दिवीच चक्षुराततम् । १/२२/२० ऋग्वेद

4 त्रिणि पदानि विक्रममे विष्णुगोपा अगम्य । ऋग्वेद १/२२/१८

5 इदं विष्णुविक्रमं त्रेधा निदधे पदम् । ऋग्वेद १/२२/१७

6 द्वे इन्द्रस्य त्रमणे स्वद शोऽभिख्याय मर्त्योऽमुष्यति ।
तृतीयमस्य नकिरा दधपति वयश्चन पतयत पपत्रिण । ऋग्वेद १/१५५/५

7 उरुत्रमस्य संहिव पुष्टिया विष्णुय ।

नये पदम् अस्ति प्रथम । १/१५४/५ ऋग्वेद

था। यहा पर जिस लोक की कल्पना की गई है, वहाँ सिंगो वाली गायो की स्थिति भी बताई गई है।^१ सिंगा से युक्त गायो का यह स्थान विष्णु का परम पद कहा गया है जो सदा प्रकाशित होता रहता है। हो सकता है कि वैष्णव साधका ने यहाँ से अपन वैकुण्ठ और विष्णु के वासस्थान गो लोक का मूल बीज पा लिया हो। वृन्दावन की कल्पना में भी यही भावना दीख पढ़नी है। वदो में विष्णु के सम्बन्ध में वर्णित अनक बातें श्रीकृष्ण के अवतारों में प्राप्त होनी हैं। इससे ऐसा प्रतीत होता है कि विष्णु की यही भावना परवर्ती साहित्य में श्री कृष्ण के व्यक्तित्व में विकसित हो गई। श्रीकृष्ण जीवन से सम्बन्धित अथ कई शब्दों का उल्लेख भी वेदा में प्राप्त हो जाता है।

विष्णु के अनक पर्याया का उल्लेख भी वेदा में है। ऐसे शब्दों में निविज्रम, उरगाय और गापा आदि शब्दों का नाम लिया जा सकता है।^२ यहाँ पर कृष्ण का वृष्णि कहना अकारण नहीं हो सकता। परवर्ती साहित्य में पौराणिक आख्याना के आधार पर श्रीकृष्ण विष्णु के अवतार और वृष्णि वंश में उत्पन्न माने गये हैं। इहा विष्णु के लिये वदो में ऋग्वेद १/२२/१८ और १/२२/१७ निम्न पदानि विचनम और त्रेया निदधे पदम् का प्रयोग किया गया है।

श्रीकृष्ण की लीलाओं में सम्बन्धित अथ बहुत से शब्द वेदा में प्रयुक्त हुए हैं। राधा,^३ गौ,^४ व्रज,^५ अहि वृषभानु,^६ राहिणी,^७ कृष्ण, अजु न^८ आदि शब्द इसी प्रकार के हैं। ऋग्वेद में बहुत से मनो^९ के द्रष्टा ऋषि श्रीकृष्ण का ध्यान भी मिलता है। इही व नाम पर वाष्णयिण गात्र चला था। हो

१ ता वा वास्तु युष्मसि गमध्य यत्र गावोभूरि शृगा अयास ।

यत्राह तदरगायस्य वृष्ण परम पदमवभाति भूरि। ऋग्वेद १/१५४/६

२ प्रभविष्णवे शूपमेतुमम गिरिक्षत उरगायाय वृष्णे। ऋग्वेद १/१५४/३

३ स्तोत्र राधाना पते। ऋ० १/३०/२६ ॥

३-गवामन्नज वृधि। ऋ० १/१०/७

४ दासपत्नी अहिगोपा अतिष्ठत। ऋ० १/३२/११

५ त्व नृचक्षा वृषभानुपूर्वी कृष्णास्वाम्न अरुयो विभाहि। अथर्ववेद ३/१५/३

६ तमेताधार य कृष्णा रोहिणीषु। ऋग्वेद ८/६/१३

७ कृष्णा रूपाणि अजु ना विवा मदे। ऋग्वेद १०/२१/३

८ ऋग्वेद मंडल ८ सूक्त सं० ८५, ८६, ८७, तथा मण्डल १०/४२-४३-४४

समता है कि इस प्रचलित नाम का आधार ग्रहण कर बसुदेव ने अपने पुत्र का नाम श्रीकृष्ण रख दिया है। वैदिक व्याख्यानक के अनुसार नाग जाति का एक नेता ग्रहणक वंश में वात्सा हान के तारण भक्त ऋषि द्वारा कृष्ण बना गया था।^१ वही बात से अपनी लोकप्रियता के कारण मूल पुरुषों में गिना जाने लगा था। इस प्रकार विष्णु और कृष्ण नाम की प्रसिद्धि वैदिक युग में ही हुई थी, इसमें सन्देह नहीं है। यह बात दूसरी है कि उनके रूप का इतना अधिक विस्तार नहीं हुआ था।

इस स्थल पर तार्किकों के मन में यह एक सन्देह उत्पन्न हो सकता है कि श्रीकृष्ण तो अनादि और अनन्त हैं तो वेदा के माध्यम से उनके अस्तित्व को कैसे स्वीकार किया जा सकता है? यहाँ पर मेरा केवल इतना ही निवेदन है कि रचनाओं में श्रीकृष्ण की अभिव्यक्ति होना के पूर्व ही वह अस्तित्व में आ चुके थे। श्रीमद् भागवत में अनुसार महाभारत में इतिहास के माध्यम से वेदा के रहस्य का उद्घाटन हुआ है।^२ इससे ऐतिहासिक दृष्टिकोण और वैदिक रहस्य इन दोनों का युगपत् जान जाना है। इस कथन में वेदा की महाभारत में पूर्व का अर्थ स्वीकार किया गया है। महाभारत में भी श्रीकृष्ण को वेद वेदांग बता बनाया गया है। इस विचार में भी यह स्पष्ट है कि वेदों के पक्षिबद्ध करके अथवा अस्तित्व में आ जाने के बाद ही श्रीकृष्ण नाम का परिचय प्राप्त होना लगा हुआ। जमा मान उन पर एक दूसरी बात यह उत्पन्न होती है कि एनी स्थिति में वेदों में प्रयुक्त गया भी आदि शब्दों का क्या अर्थ लगाया जायगा। इस शब्दों का निराकरण अर्थहीन मरत है। वैदिक व्याख्या प्रथा में इन सभी शब्दों का तत्कालीन अर्थ दूसरा था। राधा नाम धन, धन और लालच का बोधक है या का अर्थ विरह और धन का विरह का स्थान भी है। कृष्ण रानि, अनुन निन कृष्ण बराराम अर्थ को व्यक्त करते हैं। भारद्वाज की वक्त्र व्याख्याओं में यही अर्थ प्रचलित था परन्तु शब्दों के सन्तु प्रयोग और अर्थ परिवर्तन में इनका सम्बन्ध स्थापना में जोर दिया गया हुआ। इस आधार पर यह निष्कर्ष अनुचित ठीक नहीं है कि वेदों में प्रयुक्त राधा कृष्ण आदि शब्दों ऐतिहासिक प्रसिद्धि प्राप्त व्यक्तियों के बोधक नहीं, अतः धन मूल रूप में एक अर्थ अर्थ में हैं प्रविष्टाएँ हैं।^३ यह बात दूसरी है कि हमारी धार्मिक भावनाएँ अनेक विचारों का बाध बना में तोड़ने का प्रयत्न हो

१ तार्किकों के विचार में ३३ पुरुषपालनाम अथवा

२ भारद्वाज के अनुसार व्याख्याकारों की। भागवत १/८/२८

गई हैं और इसी भावना के फलस्वरूप इन शब्दों के मूल में अवतार का रहस्य हम प्राप्त हो गया है ।

इस सम्बन्ध में मनु का विचार है कि सभी नामों एवं कर्मों का निर्माण वेदा से ही हुआ है ।^१ डा० हरवश लाल शर्मा के अनुसार इन मन्त्रों में जो नाम आये हैं, उनका यद्यपि गोपाल कृष्ण ने कोई सम्बन्ध नहीं है परन्तु ऐसा प्रतीत होता है कि जिस प्रकार वैदिक कृष्ण का सम्बन्ध महाभारत के कृष्ण से जोड़ दिया गया, उसी प्रकार इन सभी नामों का उपयोग पौराणिक युग में कृष्ण के लिये कर लिया गया ।^२ डा० मुशीराम शर्मा ने भी इसी विचार का समर्थन किया है कि 'इस प्रकार वेदों में जो राधा, विष्णु, कृष्ण आदि शब्द आये हैं, वे ऐतिहासिक व्यक्तियों के नाम नहीं हैं । ऐतिहासिक व्यक्तियाँ एवं पदार्थों के नाम वेद के शब्दों को देखकर रचे गये हैं । वेद के शब्द पहले हैं, ऐतिहासिक व्यक्ति बाद में हुए हैं ।'^३ अतः स्पष्ट है कि इन्हीं शब्दों का प्रयोग अवतारों में होने लगा होगा ।

विष्णु के विभिन्न नामों में उनके आदित्य परक भावना का उल्लेख भी मिलता है । ये विष्णु यज्ञ के सहायक और द्वादश आदित्य भी कहे गये हैं ।^४ विष्णु देवताओं में श्रेष्ठ हैं "तस्मादाहु विष्णुर्देवानाम् श्रेष्ठा ।" अथ स्यलो पर भी उनकी श्रेष्ठता का प्रतिपादन किया गया है ।^५ मैत्रेय उपनिषद् में विष्णु को धर्म रूप में पापक माना गया है । आदित्य की उष्मा से अन्न का पोषण प्रसिद्ध ही है । विष्णु के विभिन्न कार्यों में उसका दैनिक कार्य आदित्य रूप में ही निष्पन्न होता है । इस रूप में विष्णु के तीन पदों का अर्थ भूत, भविष्य और वर्तमान काल से लगाय जाने की परम्परा रही है । इस विचार में भिन्नता हो सकती है परन्तु इसमें कोई सन्देह नहीं है कि सूर्य, विष्णु और आदित्य एक ही देवता के भिन्न नाम उनके कार्यों के आधार पर बताये गये हैं । विष्णु में सूर्य के गुणों का समावेश है यद्यपि यह शब्द आरम्भ में विश

^१ सर्वेषां तु स नामानि कर्माणि च पृथक् पृथक् ।

वेद शब्देभ्य एवादी पृथक् सत्याश्च निममे । मनुस्मृति १/२१

^२ सूर और उनका साहित्य-पृ० १२५ डा० हरवश लाल शर्मा ।

^३ भारतीय साधना और सूर साहित्य-पृ० १६६ स० २०१० वि०

^४ एकादशास तथा त्वष्टा द्वादशो विष्णु उच्यते ।

^५ जघायाज स तु सर्वेषाम् आदित्यानाम् गुणाधिक । ४/५५/६

^६ अथर्ववेद ५/२६/७ व ८-५, १ । तत्तिरीय संहिता १/७/५४ वाज सनेयी संहिता १/३०-२, ६, ८-५, २१

पणगयो रहा होगा परन्तु बा म गार् प्रयाग के कारण विष्णु की स्तान्न गता निर्धारित हो लगी ।

विष्णु को आन्तरिक का पर्याय माना । का एक विमल रहस्य प्रतीत होता है । येन म यल्लि विष्णु के तीव्र पन म सीमरे पन को पश्य पन कहा गया है । यह पन आकाश म है । आनी इस आकाशता के कारण ही विष्णु शब्द पूर्ण मित्र आनि अय पर्यायों की मूर्ति मूय का पर्याय ठहरता है । तीव्र पन द्वारा ब्रह्माण्ड को माय ली जाती विमलता के कारण अय विमलता की तुलना म इस शब्द की महत्ता बढ़ी और स्तान्न देवता के रूप म विष्णु का विभाग होने लगा । यजुर्वेद के आराध्य ब्राह्मण के चीन्हे मन्द की एक कथा द्वारा देवताप्रा के एक संध्य म विप्रयी हातर ही विष्णु श्रेष्ठ बन गय और उनकी प्रतिष्ठा बढ़ती जाती गई । श्रीमद् भगवद् गीता म भगवान् श्रीकृष्ण ने यजु १ से स्वयं कहा है कि मैं आन्तरिक म विष्णु और दत्तात्रेय म इन्द्र हूँ ।^१

गीता के इस कथन से यह स्पष्ट है कि विष्णु ही आन्तरिक और इन्द्र के रूप म प्रतिष्ठित है । एक अय स्थल पर भी श्रीकृष्ण ने अग्ने को यन म साम के और देवताओं म इन्द्र माना है ।^२ यहाँ प्रयुक्त वागव शब्द इन्द्र का ही पर्याय है । इन्द्र की इस धारणा का कोई विशेष कारण रहा होगा । यन के अध्ययन से पता प्रतीत होता है कि अग्नि सूक्ता म अग्नि और इन्द्र की स्तुति ही अधिष्ठ की गई है । य ही दोना प्रधान श्रुति के रूप म प्राप्त रहे हैं । इनम इन्द्र को यनि हम राष्ट्रीय नेता मान ता कोई अत्युक्ति नहीं होगी, क्योंकि उन्होंने वृत्रासुर का वध करके जल का माघन किया था । उनकी स्तुति म सूक्ता का भारपव रूप दीक्ष पड़ा । बाद म इनने व्यक्तित्व की विशेषताएँ ही विष्णु म समाहित कर दी गई होगी । इसी से इन्द्र के साथ विष्णु की गणना परवर्ती मत्रा म होने लगी ।

ऋग्वेद म विष्णु की अर्वा इन्द्र सभा के रूप म भी है । वृत्रासुर वध के अवसर पर विष्णु का विभ्रम धलित है । विष्णु परमपन के अधिरारी होकर महादेव के रूप म प्रतिष्ठित होन लग गय थे । तीन पदों म ब्रह्माण्ड को नाप लेने वाली कथा से विष्णु की महिमा बढ़ती गई और बालजय से इन्द्र का महत्व अपेक्षाकृत कम होता चला गया । अनवर वदिन सूक्ता म अभी स्वतंत्र रूप म कभी अय देवताप्रा के साथ उनका गान होने लगा । ऋग्वेद म विष्णु

^१ आन्तरिकानामह विष्णुर्गोतिषा रविरनुमा । गीता १०/२१

^२ वेदाय सामवेदोऽग्नि देवातामग्नि वागव । १०/२२

पीछे ऊपर नीचे सभी नहीं 'याप्त' है।^१ ब्रह्म का इस गुण (सव्यापकता का कारण) यह ऋग्वेद के विष्णु के समकक्ष हो जाता है। परवर्ती 'ग्रन्था' में भी विष्णु की चर्चा इसी रूप में की गई है। ब्रह्म का परम सत्ता मानकर उसे स्वयंभू माना गया और परम आत्मा के रूप में ब्रह्म की प्रतिष्ठा हुई।

यदो के अनिरिक्त 'ग्रन्थ' बन्वि 'ग्रन्था' में विष्णु रूप का विकास दोष पड़ता है। इन 'ग्रन्था' में ब्राह्मण 'आरण्यक' और उपनिषद्, की 'गुणना' हो सकती है। कठोपनिषद् में विष्णु के परमपद की प्राप्ति ही जीवन का ध्येय माना गया है। भद्रमेय में विष्णु को अन्नरूप में पापक कहा गया है। शतपथ ब्राह्मण में विष्णु को वामन के रूप में स्वीकार किया गया है। यह विष्णु ब्रह्म की भाँति ही कल्पनातीत है। वामनावतार का मूल आत इस ही मानना युक्ति संगत प्रतीत होता है। यन् निष्ठा की दृष्टि से इसमें विष्णु का अग्रणी बताया गया है। उनकी अलौकिक कथा यहाँ 'चमत्कारिक' ढंग से स्पष्ट की गई है। वैदिक काल में इंद्र को प्राप्त होने वाला महत्त्व ब्राह्मण काल में विष्णु को ही मिलने लगा और इसी में अवतारों का बीज खोज लेने की चेष्टा भी की गई। शतपथ में ही विष्णु के 'ग्रन्थ' अवतारों—मत्स्य, कूर्म वाराह और वामन आदि का वर्णन है।^२ यहाँ विष्णु के साथ नारायण की चर्चा भी हुई। तत्तिरीय 'आरण्यक' में विष्णु को नृसिंह कहा है।^३ नसिंह तापनी में इस नाम की चर्चा है। यही विष्णु पुरपात्तम वामुदेव और स्वकी पुत्र भी हो जाते हैं। गोपाल तापनी में उनका दिव्य रूप दीप्त पड़ता है। विभिन्न सम्प्रदायों में विष्णु ही नृसिंह राम, नारायण और कृष्ण के रूप में विख्यात हुए। क्रमशः इनका विष्णु रूप नारायण में परिवर्तित होने लगा।

नारायण रूप

चराचर 'याप्त' विष्णु की 'यापकता' के आकषण से ही ब्रह्मणव सम्प्रदायों ने इन्हे नारायण रूप में ग्रहण किया। नर के अयन का अंतिम लक्ष्य 'नारायण' कहे गये। ऋग्वेद की १०/२५/५-६ ऋचाओं में नारायण का संकेत है। मनुस्मृति में नारायण शब्द की व्याख्या की गई है कि नर का अयन

^१ ब्रह्म वेदममृत पुरस्ताद् ब्रह्म पश्चाद् ब्रह्म दक्षिणतश्चोत्तरेण ।
अथश्चोद् वञ्च्य प्रमृत ब्रह्मवेद विश्वमिद वरिष्ठम् ।

^२ शतपथ १/२/५

^३ शतपथ/क्रमशः १/८/१/२-१० । १४/३५ ।
१४/१/२/११ । १/२५/१-७

^४ त० मा०-१०/१/८

होने से ही इसे नारायण कहा गया है।^१ दशम मण्डल के पुरुष सूक्त में जिस पुरुष की विशद चर्चा की गई है उसके सम्बन्ध में शतपथ ब्राह्मण का मत है कि वह पुरुष ही नारायण है।^२ इसी पुरुष के पञ्चरात्रियन करने पर सभी वस्तुएं उत्पन्न हुईं। नर भी इसी नारायण से उत्पन्न माना गया। तत्तिरीय आरण्यक के मत से नारायण ही वासुदेव है "नारायणाय विदमह वासुदेवाय धीमहि तन्नो विष्णु प्रचोदयात्।" इसी आरण्यक में कूर्मावतार १/१३/१ और वासुदेव श्री कृष्ण १०/१/६ का वर्णन है। ऐतरेय ब्राह्मण में विष्णु को परम देवता और अग्नि की गणना विष्णु के बाद की गई है।^३ इसी विष्णु से सम्बन्धित उनकी पूजा का जो रूप ग्रहण किया गया उसी की नारायण सत्ता मानी जा सकती है। शतपथ ब्राह्मण में नारायण का नाम है।^४ बृहन्नारायणोपनिषद् में विष्णु को हरि कहा गया और वासुदेव तथा हरि से नारायण का सम्बन्ध स्थापित किया गया। तत्तिरीय आरण्यक में विष्णु का नारायण से सम्बन्ध स्थापित किया गया। वे सर्वमान्य परमेश्वर का एश्वर्य प्राप्त करते हैं। इसीसे वे ब्रह्म स्थानीय हो जाते हैं १०/११/ इससे विष्णु की विशिष्टता का ज्ञान भी हो जाता है।^५

ऋग्वेद में सृष्टि के पूर्य जल की स्थिति और ब्रह्मा की उत्पत्ति नारायण की नाभि से बताई गई है।^६ इसी में पांच रात्र मन्त्र का प्रयाजक पुरुष एवं पुरुष सूक्त के ऋता के रूप में नारायण का ही माना गया है।^७ शतपथ ब्राह्मण की एक कथा के अनुसार पुरुष नारायण ने एक बार स्वयं यज्ञ स्थान पर निवास कर वसुधा, रक्षा और आदित्या को कही अन्न भेज दिया और यज्ञ सम्पादित करके स्वयं सब-यापी बन गया। १२/३/४ इसीमें पुरुष द्वारा पांच रात्र करके सबश्रेष्ठ बन जान का वर्णन आता है। अतः नारायण पुरुष नारायण, परमात्मा के अवधारक और विष्णु के समानाधिक बन गया।

१ आपो नरा इति प्रोक्ता आपो व नर सूनव ।

ता यदस्यायनं पूव तन नारायण स्मृत । मनुस्मृति १/४

२ पुरुषम् हि नारायणम् प्रजापतिश्चाव । शतपथ १४/३-४

३ अग्निर्वै देवानां भवमो विष्णु परम तदन्तरेण सर्वा अग्निदेवता ।

ऐतरेय ब्राह्मण १/१

४ शतपथ १३/३/४

५ त० ब्रा० १४/१/१

६ ऋग्वेद १०/८२/६

७ ऋग्वेद १०/८२/६

नारायण और श्रीकृष्ण

विष्णु की सवव्यापकता पहचान ही सिद्ध एवं स्थिर हो चुकी थी। अवतार की कल्पना में ब्राह्मण और उपनिषद् में वर्णित नारायण को कृष्ण या अवतार^१ बताकर विष्णु और कृष्ण का तादात्म्य स्थापित कर दिया गया। उपनिषदों में भी अवतार विषयक अनक वरुण आते हैं। छांदोग्य उपनिषद् में दशमी पुत्र श्री कृष्ण का वर्णन है।^२ यहाँ श्री कृष्ण को घोर आगरिम का शिष्य और देवकी का पुत्र माना गया है। कौशिकों ब्राह्मण में भी श्री कृष्ण के गुरु घोर आगरिम का वर्णन है।^३ इन सभी नामों से एक ही व्यक्तित्व की व्यञ्जना होती है। ब्रह्मपुराणकार ने युग के अनुसार इन भिन्न भिन्न नामों का एक ही माना है।^४ एक ही कृष्ण मास्वत धर्म के उपदेष्टा ईश्वर और परब्रह्म माने गये हैं। यजुर्वेद के पुरुष सूक्त में 'श्रीश्वते लक्ष्मी च पत्नी ३१/३२' कहा गया है। दशम विष्णु की तो पत्नियाँ श्री और लक्ष्मी का संकेत है। श्रीकृष्ण विष्णु और नारायण के अवतार हैं इससे इनके संग लक्ष्मी का होना अनिवार्य माना गया।

उपयुक्त विचार से स्पष्ट है कि ब्राह्मणधर्म में समाप्त होने वाले विष्णु के नारायण रूप का परम दश मानने की परम्परा चल पड़ी थी। मानव प्रकृति से युक्त सगुण रूप का निवारण भी हो चुका था। नारायण और विष्णु की एवता मानव प्रकृति से सम्बद्ध थी। उनका यहाँ रूप परवर्ती शक्तियों में वासुदेव कृष्ण के रूप में दीर्घ पत्नी जिसका समर्थन एवं वर्णन महाभारत में अधिक हुआ है। अन कहा जा सकता है कि आरम्भ में विष्णु या सम्बन्ध यन् से था। वे यन् पुरुष उपेन्द्र या इन्द्र के सहायक रहे हैं। नारायण सृष्टि के मूलकर्त्ता के रूप में प्रकट है। प्रमथ दाना में एक्य हो गया। ब्राह्मण धर्म में विष्णु यदि परम दश थे तो नारायण में ईश्वरत्व का आरोप था। विष्णु शक्ति देवता नारायण ब्राह्मणधर्मीन और श्रीकृष्ण पौराणिक हो गये।

१ शतपथ ब्राह्मण १२/३/४ और तत्तिरीय आरण्यक १०/११

२ तद् तद् घोर आगरिम कृष्णाय देवकी पुत्राय उक्तवा उवाच। यपिपास एव स बभूव। साज्जतवशाभाज्जत्रय प्रतिपद्यते। अभितममि अच्युतममि, प्राणमग्नितममि। छांदोग्य उपनिषद् ३/१०/६

३ कृष्णे हि तन्नाद्विष्णो ब्राह्मणान् द्वाभ्यां तृतीयं सवनं दत्तम्। की० ब्रा०

४ विष्णुतुल्य धूमन यस्य हरितं च त्वं युग। ७०/वकुण्ठं च दशपु कृष्ण-
त्वं मानुषेण च ७१ नारायणी ह्यननामा प्रमथान्यय एव च। ७३
ब्रह्मपुराण अध्याय ७०

अर्थात् हे लोग जिमन जन्म मत ही देवतामा को पीछे छोड़ दिया, जिसकी शक्ति के गमदा दोना सगार बाँपन है वही इन्द्र है। श्रीकृष्ण भी जन्म ग्रहण कर परमदेव बन जाते हैं। उसी शक्ति भी असीम है।

२ य पृथिवी दृश्यमानामद्रुद् य पवता प्रमुपितां धरम्णान्।

यो अन्तरिक्ष विमम वरीय यो दामस्तम्नास्त जनस इन्द्र।

जिसने बाँपनी हुई पृथ्वी को स्थिर किया प्रबुद्ध पवनो का ठीक किया, अन्तरिक्ष को माप लिया तथा स्वर्ग का सहारा दिया वही इन्द्र है।'

३ यो हस्वाहिमरिणात्मसिन्धुन् यो गा उदाजदपघा वनस्य।

यो अश्मनोरत्तरग्नि जजात, सवृक्कमस्तु म जनाम इन्द्र।

जिमने सप को मारकर सातधाराका को मुक्त किया, जिमने घत के घेरे से गामा को छुड़ाया दो चट्टाना स अग्नि उत्पन्न किया जो युद्धजयी है, वही इन्द्र है।

इन ऋचाका म वर्णित घटनाओं का परवर्ती कृष्ण कथा पर प्रभाव पड़ा है। श्रीकृष्ण और इन्द्र के जीवन की इन घटनाओं का साम्य होने की एकता के सम्बन्ध म सदेह उत्पन्न कर देता है। गोवधन पवत को उठाना, अन्तरिक्ष को मापना कानिय नाग को नाथ कर जन को स्वच्छ बनाना आदि घटनाओं का साम्य आश्चर्यजनक नहीं कहा जा सकता है। गायों का घेरे से मुक्त करना और युद्धजयी होना आदि से इसी तत्व का सबेन मिलता है कि वदिक युग के इन्द्र के ज। उस समय के एक राष्ट्रीय नेता के सभी गुण महाभारत क श्रीकृष्ण म समाहित हो गये हैं। दानो के गुणो एवं क्रियाका म इतना साम्य है कि इसे देखकर ऐसा लगता है कि वदिक इन्द्र ही श्रीकृष्ण के रूप मे पुन प्रतिष्ठित हुए हैं। अथ भी बहुत से स्थलो पर यह समता दीव पड़ती है।

चौथे मण्डल के १८ वें मंत्र म इन्द्र के जन्म एवं बाल जीवन का संकेत है। वहाँ इन्द्र की माता ने जन्म के समय ही देवता जानकर इन्द्र की स्तुति देवकी द्वारा कृष्ण की स्तुति की भाँति की थी तथा उस नारकीय स्थान से उसे मुक्त कराने की प्रार्थना भी की थी। कृष्ण के कारणार म जन्म लेने के वर्णन से कितना अधिक साम्य है। अथ पचा अनुविस्त पुराणो यतो देवा उदजायत विश्व। अतश्चिद् मा जनिषीष्ट प्रवृद्धो मा मातरममुया पत्तवेक।' हो सकता है कि इन्द्र की माता भी वृत्र 'स किसी असुर की बँदिनी रही हो। यहाँ इन्द्र यह चिन्तन करते हैं कि अभी मुझे अथ भी बहुत काय करने है अतः अभी उम दानव को मारना अभीचीन न हागा। इनका यह चिन्तन

वस-वष के पूव श्रीकृष्ण के चित्तन के ही तुल्य है। सोम की चोरी म मासन चोरी या बीज भिन्नता है।^१ इन्द्र का 'कुमार' नामर दैत्य द्वारा निगल लिये जाने की कथा भी है। इस प्रकार की बहुत सी समताएँ मिल जाती हैं। ऋग्वेद के २/१२/१-१५ म अनेक बातों का वर्णन है जिनका साम्य श्रीकृष्ण के जीवन से प्राप्त हो जाता है। ऐसी स्थिति में यदि यह कहा जाय कि इन्द्र ही अपने नाम को परिवर्तित करके श्रीकृष्ण के रूप म हमारे समक्ष आगये हैं, तो इस कथन म कोई अत्युक्ति नहीं होगी। चरित्र युग म इन्द्र सधमाय थे। इसी कारण उही के गुणों का भवन्तरण श्रीकृष्ण म कर लेना असंभव प्रतीत नहीं होता। व्यक्तित्व की यह एकरता केवल नामों म ही अपना अन्तर रखती हैं, गुणों मे नहीं। अतः श्रीकृष्ण की साहित्यिक अभिव्यक्ति मे इन्द्र के गुणों एक श्रियाभा का महत् योग है। श्रीकृष्ण विवास त्रम म पहले विष्णु, उपेन्द्र, यन्त्ररूप मे इन्द्र से अधिक महत्त्वपूर्ण हो गये, विष्णु म इन्द्र समा गये। यही विष्णु कृष्ण रूप म अवतरित हुए। इन्द्र का विवर्तित रूप ही कृष्ण म प्रकट हुआ। यही कृष्ण नारायण हरि, वासुदेव आदि रूपों मे वर्णन सम्प्राप्त म आय हुए। भागवत की छाप के बाद इष्ट देव होकर भववान श्रीकृष्ण रूप म इनकी भायना हुई। ऐसे श्रीकृष्ण का प्रथम विस्तृत वर्णन महाभारत मे है।

महाभारत मे श्रीकृष्ण

वदिक ग्रन्थों के उपरान्त श्रीकृष्ण का विस्तृत परिचय देने वाला प्रथम प्रसिद्ध ग्रन्थ महाभारत है। इसम उह परब्रह्म के रूप मे स्वीकार किया गया है। वे विष्णु के अवतार और विराट् पुरुष हैं। श्रीकृष्ण के पूव सभी नामों मे समवय्य स्थापित करने की चेष्टा इसी ग्रन्थ से प्रारम्भ होती है। एक स्तुति में कहा गया है कि हे श्रीकृष्ण तुम अदिति के पुत्र हो, इन्द्र क छोटे भाई हो, तुम विष्णु हो। बालपन म ही तुमने ध्रुवलोक, अन्तरिक्ष और पृथ्वी की तीन पदों से नाप लिया। युगान्त म सब भूता का सहार करने तथा आत्मा म जगत् की आत्मसात् करके तुम स्थित होते हो। तुम्हारे जैसे कम पूव या अपर काल मे कोई नहीं कर सका। तुम ब्रह्म के साथ वराज लाक मे निवास करते हो। इस स्तुति से स्पष्ट है कि उपेन्द्र विष्णु वामन और ब्रह्म को एक ही माना गया है। यही श्रीकृष्ण ब्रज की सीलाम्रा के वर्तते हैं। अर्जुन के

^१ परायती मातरमवचष्ट न भायनुनूगमिमानि।

त्वष्टुशुहे अपिवत् सोममिन्द्र शतधन्य चम्बाशुतस्य।

अनुसार नर और नारायण एक हैं। एक स्थल पर कहा गया है कि जो भगवान नर तथा हरि हैं वही नारायण भी हैं।^१ यही नागयण जगन्निभता, द्वाधिदव, अग्निल तारपनि वासुदेव श्रीकृष्ण के रूप में पृथ्वी पर प्रवर्तित हुए। सभा पर में भोष्म ने कहा है कि 'कृष्ण ही हम चराचर विश्व के उत्पत्ति स्थापक निधामभूमि हैं और हम चराचर प्राणि-जगत् का प्रतिरूप उन्ही के लिये है। वासुदेव ही अत्यन्त प्रशस्ति सनातन धर्म वर्तों और समस्त प्राणियों के अधीश्वर हैं अतएव पूजनीय हैं।'^२

महाभारत में श्रीकृष्ण को वासुदेव कहने का कारण यह है कि वे अपनी अजीविता शक्ति से सभी प्राणियों को आच्छादित कर लेते हैं। स्वयं श्रीकृष्ण कहते हैं कि मैं सूर्य के रूप में अपनी विरणा से समस्त विश्व को ढक लेता हूँ और सभी प्राणियों का अधिपति हूँ। इसी से मुझे वासुदेव कहा गया है। शांति पर्व में कहा गया है कि 'सर्वेषामाश्रयो विष्णुरश्वय विधिमाश्रित'। सबभूत वृत्तावाप्तो वासुदेवेति चोच्यते।'^३ गीता में भी वासुदेव नाम का समर्थन है 'वृष्णीनां वासुदेवो हिमः। एवमयं स्थान पर कहा गया है कि जिसमें सब वसते हैं तथा जो सबमें रहता है वही वासुदेव है।^४ विष्णु पुराण में बताया गया है कि प्रभु समस्त भूतों में व्याप्त है। समस्त भूत उन्हीं में रहते हैं। वे ही ससार के रक्षयिता हैं रक्षक हैं अतः वासुदेव कहाते हैं।^५

मथुरा के उत्तरी भाग में रहने वाले राजवंश की सन्तति को वासुदेव कहा गया है।^६ कौटिल्य के अर्थशास्त्र में वृष्णि वंश का उल्लेख है। पाणिनी के अनुसार वासुदेव उपास्य देव हैं। इन्हीं के साथ अजुन का नाम लिया गया

✓ नरस्त्वममि कृष्ण हरिर्नारायणो ह्यहम्। बाले लोचनमिमां प्राप्नो नर नारायणावृषी। अनयं पायमस्तत्त्वं त्वत्तत्त्वरह तथैव च। नावधोरन्तरं शक्य वेदितुं भरतपुत्रः। महाभारत १२/४६ ४७

१ कृष्ण एव हि नागानामुत्पत्तिरपि चायम्। कृष्णस्य हि कृते विश्वमिदंभूत चराचरम्। एव प्रकृतिरयस्ता वर्ता चैव सनातनः। परश्चैव सर्व भूतेभ्यः स्तस्मान् पूज्यतयो हरिः। सभा-पर्व ३८/२२-२

२ शान्ति-पर्व ३४७/७४

३ सर्वे वसन्ति च यस्मिन् सर्वेस्मिन् वसन्ते च यः।

तमाहुर्वासुदेवश्च योगिनश्चैव जिनः। महाभारत ५२/८६

४ भूतेषु वसतः सोऽतवसः यत्र च तानि यत्।

पाना विधाना जपना वासुदेवस्तान् प्रभुः। विष्णुपुराण अश्व ६ अ ५/८२

५ घट जातर

है ("वासुदेवाजु नाम्या वृज ४।३।६३)" । पतञ्जलि के अनुसार वासुदेव और वलदेव दोनों ही वृष्णि नाम हैं । बौद्ध ग्रंथ 'निर्देश' में वासुदेव के साम्प्रदायिक अनुयायियों की चर्चा है अतः वासुदेव वृष्णि और देवकीपुत्र वृष्णि दोनों एक हैं तथा वासुदेव ही श्रीवृष्णि नाम के पूर्व रूप हैं ।

महाभारत में इन सभी नामों का समन्वय है । श्रीवृष्णि नाम में उनके प्रमाणश्री शक्ति की प्रबलता है । यह सब नामों में श्रेष्ठ है । पृथ्वी के सुख पहचान के अर्थ में इसका व्यवहार होता है ।^१ दस्यो से आक्रान्त पृथ्वी एक बार ब्रह्मा के शरण में गई थी और भगवान् ने दस्यों को मार करके पृथ्वी को सुख दिया था ।^२

महाभारत में श्रीवृष्णि के नाम पर्यायों को एक ही व्यक्ति का बोधक माना गया है । यहाँ विष्णु के मायम से जिस भागवत धर्म का समर्थन किया गया है उसका उपास्य श्रीवृष्णि ही है । नारायणी उपास्यान में श्रीवृष्णि और विष्णु को परमेश्वर माना गया है । शांति पर्व की इस कथा में नारायण की पूजा करने वालों का निवास स्थान श्वेत द्विप बताया गया है । इसी नारायण को ब्रह्माण्ड पुराणकार न वृन्दावन विहारी श्रीवृष्णि के नाम से बताया है । इसी पुराण के अनुसार वकुण्ठ में निवास करने वाले भगवान् पुरुषोत्तम, श्वेत द्विपवासी नारायण ही श्रीवृष्णि हैं ।^३

महामुनि नारद ने बदरिकाश्रम में नारायण की प्रकृति की पूजा में सलग्न देखा था । सप्तर्षियों द्वारा पाञ्चरात्र धर्म का शास्त्र तैयार किये जाने पर नारायण उन्हें वेदा का सार बताते हैं । इस शब्द की व्याख्या में मनु ने बताया है कि ईश्वर ही प्रथम सृष्टि जल है (अप एव ससर्जार्दी तासु बीजमथा सृजत्) जल को 'नारा' कहते हैं इसी में निवास किये जाने से उन्हें नारायण कहते हैं ।^४ वह स्वयं अजन्मा है, परन्तु उसकी नाभि से ब्रह्मा की उत्पत्ति हुई है । नारद की स्तुति से प्रसन्न होकर नारायण ने कहा है कि जो नित्य

^१ कृपिभूवाचक शब्द एष्वचनिवृत्तिवाचक । विष्णुस्तदभावयोगाच्च कृष्णो भवति शाश्वतः ।

^२ भूमिदत्ता नृप-यान् दत्तानीक शतायुतः । आक्रान्ता भूमि भारेण ब्रह्माण्ड शरणं ययौ । भागवतः ।

^३ यो वकुण्ठे चतुर्बाहुर्भगवान् पुरुषोत्तमः । य एव श्वेतद्विपे तो नरो नारायणश्च यः । स एव वृन्दावनं भू-विहारी नन्दनः । ब्रह्माण्ड पुराणः ।

^४ आपो नरा इति प्रोक्ता आपो व नरसूनुवः ।
ता यन्मयायनं पूर्व तेन नारायणं स्मृतं । मनु स्मृतिः ।

अनमा शाश्वत और त्रिगुणा म पने है, जो आत्मा रूप म प्राणिया म साक्षी बनकर रहता है वह परमेश्वर वामुदेव है । प्रलय म सभी सत्वों के एक दूसरे म समाहित हो जान पर वामुदेव ही शेष रह जाते हैं । यही वामुदेव मूढम रूप म शरीर म निवास करते हैं । सावष्टेय मुनि ने प्रथम म सम्पूर्ण जगत का आत्मसात् करके बट वृक्ष पर शयन करने वाले विष्णु का नारायण एक मुनिष्ठिर का सम्बन्धी श्रीकृष्ण जनादन बताया है ।^१ इस प्रकार वामुदेव, नारायण और जनादन तीनों एक ही हैं ।

शांति पत्र म भगवान के अवतारा का वर्णन है । वहाँ हंस, क्रम मत्स्य, वाराह वृत्तिह वामन राम, सास्वन और बल्कि अवतारा की चर्चा है । अध्याय ३४१-३४२ म नारायण के विभिन्न नामा का उत्पत्ति के सम्बन्ध म स्वयं उहाँ के मुग से कहनाया गया है । वहाँ श्रीकृष्ण कहते हैं कि प्राणिया के शरीर मे भरा अयन या निवास गृहा है इससे मुझे नारायण कहा गया है । गारे विश्व म आप्त हान और विश्व का मुक्त म स्थित होने के कारण मैं ही वामुदेव हू । विश्व को व्याप नेत्र के कारण मुझे विष्णु कहते हैं । पृथ्वी, स्वर्ग और अन्तरिक्ष मैं ही हू इससे मैं दामान्द्र कहा जाता हू । मूय चद्र और घनि की निरखें मेरे वश है इससे मैं वशव हू । 'मो पृथ्वी को उपर ल जान के कारण मैं गोविन्द हू । मन का हविर्भाग ग्रहण करने के कारण हरि' हू । सत्व गुण की प्रधानता से माम्बन और लोह के बाल फाल के रूप म पृथ्वी जानने और रंग का वारा होने से मैं कृष्ण हू ।^२

इस उद्धरण से स्पष्ट है कि नारायण वामुदेव त्रिगुण दामान्द्र, वशव, गोविन्द और हरि आदि विभिन्न पर्याय श्रीकृष्ण के ही वारण हैं । ये विभिन्न नाम उाके विभिन्न गुणा और त्रिमात्रा का बोध कराते हैं । इससे व्यक्तित्व की एकता म बार्द अन्तर नहीं आता । दूसरी बात यह भी स्पष्ट है कि बाल वग के कारण ही उन्हें श्रीकृष्ण कहा गया । यन्त्रि काल म भी इसका सम धन मिलता है । वहाँ पर अहमर नामक व्यक्ति को वग म वान हान के कारण माने अणि डाग कृष्ण वग गया है । इससे उनसे वरागन इस गुण का समान होता है । यन श्रीकृष्ण की सम विवेचना के साथ एक उपायम्व के रूप म भा द्वारा विराम हान सम गया था । इन विभिन्न नामा के द्वारा वग की प्रकृति दीग पढ़ा गन गई थी । यन्त्रि कथा म परमेश्वर के

^१ य म दता गया है पुराणद्विमापिनाम ।

म म्ब पुण्य व्याघ्र सम्बन्धा त जनादन ।

^२ मग्ग ३४१-३४२

विभिन्न नामों का समन्वय भी दिखाई पड़ता है। इसी से दार्शनिक ग्रन्थों में भी एकनत्व का प्रतिपादन है। वहाँ पर भी परमात्मा के समन्वित रूप की व्याख्या करके चतुर्व्यूह सिद्धांत का प्रतिपादन किया गया है।

यहाँ यह बताया गया है कि जो व्यक्ति अधिदेव चतुष्टय (अग्निदेव, प्रद्युम्न सक्पण और वामुदेव), अध्यात्म चतुष्टय (विराट, सूनात्मा, अतर्यामि और शुद्ध ब्रह्म) तथा अवस्था चतुष्टय (विश्व, तजस, प्राण और तुरीय) को क्रमशः स्थूल से सूक्ष्म में लय कर देता है, वह एक कल्याण पुरुष तक पहुँच जाता है। इसी पुरुष को योग में परमात्मा, साध्य में एकात्मा और वेदांत में केवलात्मा कहा गया है। एवं रूप में सभी भिन्न दशना में अलग अलग ढंग से वर्णित है। नाम की इस भिन्नता के हान पर भी स्वरूप में किसी प्रकार का अंतर नहीं है।

भगवान के इस चतुर्व्यूह सिद्धांत का प्रतिपादन महाभारत में भी है। इसमें भक्ति द्वारा भगवान की प्राप्ति बताई गई है। वसु उपरिचर के उपास्यानों में जहाँ हरि के महत्व का प्रतिपादन किया गया है वही नारद प्रसंग में चतुर्व्यूह भगवान के महत्व को भी स्वीकार किया गया है। ऐसा कहा गया है कि 'निगुणात्मक क्षेत्रज्ञ भगवान वामुदेव जो जीव रूप में अवतार लेता है वह सक्पण है। सक्पण से मन रूप में अवतार लेने वाला प्रद्युम्न है प्रद्युम्न से अग्निदेव का उद्भव होता है। वही अहनार और इश्वर हैं। यहाँ पर यह बताया गया है कि प्रद्युम्न (मन) अग्निदेव (अङ्कार) सक्पण (बलराम) जीव के अवतार और वामुदेव के अवतार श्रीकृष्ण हैं। चतुर्व्यूह सिद्धान्त की यह कल्पना सास्वत सम्प्रदाय में माय रही है और ये लोग श्रीकृष्ण के ही वंशज थे। अतः श्रीकृष्ण ही सास्वत वामुदेव, नारायण और विष्णु रूप में प्रतिष्ठित हो गये।

महाभारत की गणना इतिहास ग्रन्थ के रूप में होती है। इसमें श्रीकृष्ण ही अधिकांश घटनाओं के नियामक और सूत्रधार हैं। वे सधि-बाहक, शांति दूत और गीता के उपदेष्टा भी हैं। समष्टि के कारण दोनों पक्षों की सहायता करना उनका परम लक्ष्य है। वे राजसूय यज्ञ के नियामक विचारवान् व्यक्ति हैं। श्रीकृष्ण ने कहा है कि श्रीकृष्ण वेद वेदाङ्ग वेदाङ्ग और ऋत्विक् होने से सबसे अधिक आदर के पात्र हैं।^१ अपनी निष्पक्षता के कारण बालगति में पड़े हुए कुल को नष्ट होने से नहीं बचाते हैं। गीता में इसी दिव्यता का समर्थन किया गया है 'जम् कम च मे नित्यमेव यो वेत्ति तत्त्वतः। त्यक्त्वा देह पुनर्जन्म

^१ सभा पर्व अ० ३८

नेऽति मामेति सोऽज्जु न ।^१ महाभारत में भी कृष्ण के विराट रूप का वर्णन है। युद्ध के उपरान्त उद्दग मुनि द्वाग श्रीकृष्ण से अघ्यात्म दशन की व्याख्या करने को कहा है। यहां पर इस दशन को समझाने के साथ ही भगवान् श्रीकृष्ण ने अपना विराट रूप दिखाया है। वहाँ उनके इस रूप को वष्णव रूप की संज्ञा दी गई है।^२ आगे चलकर श्रीकृष्ण के विष्णु रूप की व्याख्या^३ करके नारायण और विष्णु रूप की एकता स्थापित की गई है।

महाभारत में श्रीकृष्ण का मूल उद्देश्य धर्म की स्थापना है। अपनी समदृष्टि के कारण वे दुर्योधन और युधिष्ठिर दोनों की ही सहायता करते हैं। दुर्योधन की सहायता उनकी नारायणी संज्ञा और युधिष्ठिर के पक्ष में वे स्वयं युद्ध क्षेत्र में उपस्थित रहते हैं। द्रोपदी के चौर हरण प्रसंग पर अपनी अलौकिकता का संकेत करके लोगो को अपने स्वरूप का संकेत दे देते हैं। इसी स्थिति के आधार पर उन्होंने राजनेतृत्व और नाति का निर्धारण किया है। लोगो की रक्षा करके अपनी लोक दृष्टि का उन्मीलन किया है। वे आसक्तिहीन समता-परायण और कमयोगी हैं। उनकी स्थिति नान विनान सम्पन्नता ध्युत्पन्नमतित्व आदि विश्व कल्पाण से प्रेरित होकर ही प्रत्यक्ष होता है। इसी दृष्टि के प्रत्यक्ष उनमें ईश्वरत्व का आराप है।

उपयुक्त विवेचन से स्पष्ट है कि महाभारत में श्रीकृष्ण के अनेक नामों में समन्वय स्थापित करने की चेष्टा की गई है। इस ग्रन्थ में उन्हें उच्च कोटि का राजनैतिक योद्धा और विष्णु का अवतार माना गया है। महाभारत के ही एक अंश गीता में उन्हें अवतारी पुरुष माना गया है। इनके सम्पूर्ण व्यक्तित्व का विश्लेषण करने से स्पष्ट हो जाता है कि भक्तिकालीन अनुराग के भाव भीने आत्मस्मरण न होकर इस कृष्ण में क्षात्र धर्म का तेज और शक्ति ही अधिक प्रबल है। क्षत्रिय योद्धा मास्वता द्वारा पाचरात्र धर्म का प्रचार हुआ था। इससे श्रीकृष्ण में भी उन गुणों का अना अनुवाय हो गया था। उनका यही व्यक्तित्व पौराणिक गुण के अवतार में हिन्दी कवियों का आत्मस्मरण बन गया। इस प्रकार जिस रूप का उद्घाटन हुआ वह अपने पूर्व ग्रन्थों का आधार लेकर भी अपनी नवाना में आवृत्ति और आह्वय था।

१ श्रीमद्भगवद्गीता ४/६

२ भावमयि पत्र अ० ५३-५४

३ शान्ति पत्र अ० ४८

पुराणों में श्रीकृष्ण

श्रीकृष्ण की साहित्यिक अभिव्यक्ति हमारे ग्रन्थों का एक प्रमुख उपादान है। आदि से ही श्रीकृष्ण के किसी न किसी रूप के प्रतिपादन की परम्परा रही है। ब्रह्म, ब्रह्मविद्या, उपनिषद्, ब्राह्मण और आरण्यक आदि में श्रीकृष्ण की अभिव्यक्ति मिलती है। वेदों से आरम्भ करके महाभारत तक श्रीकृष्ण के व्यक्तित्व का एक क्रमिक विकास दीख पड़ता है। वे विष्णु उपेन्द्र आदित्य, नारायण, वासुदेव, जनादन और श्रीकृष्ण सना को धारण करत हुए दीख पड़ते हैं। महाभारत में उनके विभिन्न नामों और व्यक्तित्व के विभिन्न पहलुओं के समन्वय की चेष्टा आरम्भ हो गई थी। पुराणों का प्रमुख उद्देश्य उनके माहात्म्य के वर्णन के माध्यम से उनमें ईश्वरत्व का आरोप भी था। एक प्रमुख उपास्य देव के रूप में श्रीकृष्ण की महत्ता बढ़ती चली गई है। यही पौराणिक श्रीकृष्ण बाद में साहित्यिक अभिव्यक्ति के प्रमुख आलम्बन बन गया और उनके स्वरूप का जो हृदय आवर्जन वर्णन किया गया, वह जन जन का मानस को प्रफुल्लित कर देने में पूर्ण समर्थ सिद्ध हुआ।

पौराणिक साहित्य में श्रीकृष्ण का वर्णन कई पुराणों में है। श्रीभद्र भागवत, हरिवंश, ब्रह्मवैवर्त, विष्णु ब्रह्म, पद्म, वायु, वामन, कूर्म गरुड, धनि, ब्रह्माण्ड, बृहन्नारदीय आदि पुराणों में श्रीकृष्ण की कथा है। इनमें भागवत, विष्णु ब्रह्मवैवर्त बृहन्नारदीय और पद्म पुराण का भक्ति से अधिक सम्बन्ध है। भक्तिवादी रचनाओं से इनका प्रत्यक्ष और सीधा सम्बन्ध है। इनमें विष्णु का परब्रह्म स्वीकार किया गया है और श्रीकृष्ण उही परब्रह्म विष्णु के अवतार हैं। वे ही सृष्टि के कर्ता, पालक और सहारक हैं। कही पर जनादन को सृष्टि का रचयिता, पालक और सहारक कहा गया है। इस प्रकार दोनों एक ही हैं। पुराणों में अवतार बाह्य का पूर्ण विकास हुआ है। यही पर श्रीकृष्ण के जीवन से सम्बद्ध अनेक लीलाओं, पूतना वध, शकट भजन यमला जुन, मायनचोरी का वर्णन आरम्भ हो गया था। इन पुराणों में से अधिकांश में श्रीकृष्ण की लीलाओं का यत्र-तत्र संकेत है केवल चार पुराणों—भागवत, हरिवंश, ब्रह्मवैवर्त और विष्णु में कुछ विस्तार भी प्राप्त होता है। क्रमशः सभी पुराणों में वर्णित श्रीकृष्ण का संकेत किया जायगा।

विष्णु पुराण में रासलीला सम्बन्धी श्लोक है। यहाँ श्रीकृष्ण के मनोरम रूप का वर्णन है।¹ श्रीकृष्ण का कमल सदृश खिलामुख गोपिकाओं

¹ काचिद् भूभ्रमर कृत्वा ललाटफलक हरिम् ।

विलोक्य नेत्रभृगाभ्या पपीत मुख पक्वजम् । विष्णु पुराण १३/४५

के सतप्ता नर्तों व आकषण का साधन है। उनकी नृत्य की गति और यत्न का मधुर रव दाना मिस्रर गति एव ध्वनि गौऋ व जात हा जात है "तत स ववृते रासश्चतुर्दलस्य निस्वन । अनुयात शरत्ताव्य गय गीतिरनुनमार् । इसी पुराण के चौथे अंश के १५वें अध्याय म कृष्ण जन्म और गौरवे म श्रीकृष्ण लीला का वर्णन है। इस पुराण म परब्रह्म स्वयं श्रीकृष्ण जगत पालक कर्ता और सहारक हैं। स्वयं ब्रह्मा ने श्रीकृष्ण की स्तुति म कहा है कि 'हे देवतामा के अगाध प्रभु । परा और अपरा य दा विद्या भाग ही हैं। हे नाथ । दोनों आप ही ने मृत और अमृत रूप हैं। हे अमृत गूढ । हे विराट् स्वरूप । हे सब हे सबन । शब्द ब्रह्म और परब्रह्म य दोनों आपका ब्रह्ममय रूप ही है।^१ ससार के सभी ज्योति पुत्र तथा त्रिभुवा वन पर्वत शिखर नन्धिया आदि भी विष्णु ही हैं। इस वचन म विष्णु की यह सब व्यापकता इस गण के युत्पत्तिगत अर्थ की ही प्रतिपात्ति है। विष्णु पुराण के इस कृष्णवतार की समानता ब्रह्मपुराण म वर्णित कृष्णवतार से है।

रामलीला के प्रसंग पर राधा व व्यक्तित्व का प्रारम्भिक रूप इस पुराण म है। जरासंध वध के साथ अय भी अनेक कथाएँ हैं। ब्रह्मपुराण म ध्यात द्वारा विष्णु की स्तुति विष्णु के मिर के वस से श्रीकृष्ण का उद्भव (अध्याय १८१) शकट भग पूतना वध यमलानुन कथा चालियन्मा वन-वध स्वमिणि का रागम विवाह पारिजातवृक्ष का ल आना द्विविध-वानर कथा श्रीकृष्ण का स्वयं गमन आदि अनेक प्रसंग हैं।

पद्म पुराण के पाताल खण्ड म श्रीकृष्ण की कथा है। उत्तर खण्ड म श्रीकृष्ण का अवतार व अय चरित है। वायु पुराण के अध्याय ६९-६७ म श्रीकृष्ण व वंश का वर्णन है। अग्नि पुराण म कृष्णवतार की कथा है। ब्रह्माण्ड पुराण के २०वें अध्याय म कृष्ण के आविर्भाव की कथा और देवी भागवत के चौथे स्कन्ध म श्रीकृष्ण की कथा का वर्णन है। इन पुराणों के

१ ॥ विष त्वमनाम्नाय परा चवापरा तथा ।
त एव भक्तो रूपे भूर्तामूर्तात्मिक प्रभो ॥ ३४

हे ब्रह्मणा त्वलीयाऽतिस्थूनात्म-सर्वसर्वविन् ।

शब्द ब्रह्म पर चव ब्रह्म ब्रह्ममयस्य मत् । ५/१/३५ विष्णु पुराण

२ ज्यानिषि विष्णुभुवनानि विष्णुवनानि विष्णु मिरया शिखाश्च । नय ममुताश्च म एव सब यस्मि यनास्ति च विश्ववय । २/१२/१८

अनिरिक्त अथ भी बहुत से पुराणा जैसे पद्म^१, वायु^२, वामन, कूर्म^३ और गरुड^४ म भी श्रीकृष्ण की कथा है। पद्म पुराण में श्रीकृष्ण असुर संहारक और माखन चोर हैं। इसमें पारिजात वृक्ष की कथा, वाणासुर कथा और रामलीला का वर्णन है। बृहन्नारदीय पुराण में विष्णु को परमात्मा का रूप माना गया है। इसमें कहा गया है कि जगत् के बना ब्रह्मा इनकी नाभि से उत्पन्न हुए हैं। इसलिए ये विष्णु ही परमात्मा रूप है इनसे परे अथ कोई नहीं है। विष्णु से सभी चर और अचर उत्पन्न हुए हैं कुछ भी विष्णु से भिन्न नहीं है। ब्रह्मा ने इन विष्णु की स्तुति करते हुए उन्हें सबका मूल कारण और परमेश्वर माना है। पद्म पुराण के पाताल खण्ड अध्याय ६६ में विष्णु परमात्मा और भगवान् हैं। वे ब्रह्मा की प्रार्थना पर जगत् के लिए प्रकट हुए हैं। इसी श्रीहरि के प्रश्न से बोटि ब्रह्मा, विष्णु और शंकर उत्पन्न होते हैं। इन्हीं से सृष्टि का पालन, नाश और उत्पत्ति होती है।^५

वायु पुराण में श्रीकृष्ण जन्म स्वयम्भुव मणि, श्रीकृष्ण की सोलह सहस्र पत्निया का वर्णन है परन्तु राधा नाम की किसी गोपी का कोई उल्लेख नहीं है। इसा में आभीरा के दस राजाओं का वर्णन है। वामन पुराण में केशी, मुर और कालनभि के वध की कथा है। वामनावतार और त्रिविक्रम की भी कथा है। कूर्म पुराण में यदुवंश द्वारा महादेव की आराधना और श्रीकृष्ण के पुत्रों की कथा है। गरुड पुराण के आचार काण्ड में श्रीकृष्ण की कथा का विस्तार दिया गया है। पूतना वध यमनाशुन कथा, गोवधन धारण केशी चारण वन, वालिय दमन शनटमुर प्रमथ, सादीपनी द्वारा शिक्षा की प्राप्ति और श्रीकृष्ण की आठ पत्निया आदि का उल्लेख है।

हरिवंश पुराण में श्रीकृष्ण

हरिवंश पुराण का महाभारत के परिशिष्ट के रूप में स्वीकार किया गया है। पुराणों में इसकी प्राचीनता अस्तिमित्व रही है। गांधी के साथ श्रीकृष्ण का सर्वप्रथम वर्णन इसी पुराण में है। कृष्ण की इस कथा को सोति उपश्रवा ने शौनव को सुनाया था। इसमें श्रीकृष्ण के सौम्य का आकर्षण

१ पाताल खण्ड। बृहन्नारदीय महात्म्य। अध्याय ५६ से ८३ तक

२ द्वितीय खण्ड। अध्याय ३४

३ पूवाद् अध्याय २३-२७

४ आचार काण्ड। अध्याय १४८

५ पद्म पुराण। पाताल खण्ड अध्याय ६६

वर्णन हुआ है। इस भौतिक सौंदर्य की समस्त निधिया के सामं शून्य रूप श्रीकृष्ण का अलौकिक और अद्वितीय सौंदर्य भी उत्साह का विशेष कारण है। यह सौंदर्य रास के प्रसंग पर और अधिक प्रस्फुटित हो जाता है।

इस पुराण की प्राचीनता व कारण इस प्रमाण रूप में ग्रहण किया जा सकता है। इसमें श्रीकृष्ण के दवी और मानवाय नाना रूपा का समन्वय है। वे विष्णु के अवतार परब्रह्म और विराट हैं। नारय व भृगु, धीर मादा और महापुरुष रूप में इनको उपस्थित किया गया है। कृष्ण चरित्र और विष्णु भक्ति का प्रारम्भिक रूप यही प्राप्त होता है। इसमें यगिन कथाभा का प्रभाव परवर्ती साहित्य पर पड़ा है। यहाँ की अस्पष्ट और गाम्भीर्य रूप में वर्णित कथाएँ ही बाद के साहित्य में विस्तृत रूप धारण करके प्रसारित हो जाती हैं। इसी में कृष्ण चरित्र को प्रभावित करने में भागवत की भाँति ही इस पुराण का भी अधिक महत्व है।

इसमें कृष्ण के गोपाल रूप और दाशनिन कृष्ण का स्पष्ट समन्वय है। नारद ने बाल्यकाल से मधुरा तक की कथा में उसका रहस्यपूर्ण अंश की साकेतिक व्याख्या प्रस्तुत की है। शिव न श्रीकृष्ण की स्तुति करते हुए उन्हें ब्रह्मविद् अग्नि और ज्योतिषि, सूर्यपुत्र और तज का स्वामी कहा है। 'अग्निदेऽग्निपतुम्य ज्योतिषा पतय नमः । सूर्याय सूर्यपुत्राय तजसा पतय नमः ।' इसमें श्रीकृष्ण का सम्बन्ध ज्योतिष एवं ज्योतिषि से करने उनके आदित्य रूप तेज पुत्र का चारण की गई है। यह उनका ब्रह्म रूप है जिसका सक्त पाँडे किया जा चुका है। इसमें प्रयुक्त इन दोनों विशेषणों का सम्बन्ध छांदोग्य उपनिषद् और गीता में वर्णित श्रीकृष्ण के सूर्य और ज्योतिष रूप विशेषणों का ही प्रतिरूप है। इससे इन दोनों ग्रंथों के कृष्ण ही 'हरिवंश' में आलम्बन बन गए हैं। छांदोग्य में कृष्ण स्वयं भी सूर्यपूजक है वह उत्तम ज्योतिष की पूजा सिखाई जाती है। अथ पुराणा में श्रीकृष्ण के इस ज्योतिष रूप का वर्णन नहीं है। इस वर्णन की दृष्टि से छांदोग्य महाभारत, गीता और हरिवंश पुराण के श्रीकृष्ण की एकता स्वयं सिद्ध हो जाती है। दाशनिक एवं उपास्य श्रीकृष्ण का समन्वय भी इन ग्रंथों में हुआ है। उत्तर बर्द्धक काल के गोपाल कृष्ण महा आकर छांदोग्य कृष्ण की भाँति अपने गुरु आगिरस के समान ही सूर्यपूजक और ज्योतिषी को महत्व देने वाले बन जाते हैं। इस प्रकार विभिन्न ग्रंथों में वर्णित श्रीकृष्ण की एकता सिद्ध हो जाती है।

श्रीकृष्ण की अनन्त कथाभा का वर्णन इसमें है। वाल्मीकि नाग पतिना की स्तुति रासतीना, वस, धनुष, कुन्तयापाद प्रसंग चालूर मुष्टिक

वध, बलराम का गोबुल गमन, रक्मिणीहरण, बाल यवन प्रसंग, प्रद्युम्नकथा, वाणासुर आख्यान पौण्ड्रक का द्वारिका पर आक्रमण, श्रीकृष्ण का बंलाश गमन, बदरिकाश्रम में तपस्या आदि अनेक प्रसंग इस पुराण में पाये हैं। इस प्रकार इसमें विष्णु भगवान् और कृष्णावतार की कथा का विस्तार मिल गया है। कृष्णावतार और श्रीकृष्ण के जन्म पर भी विचार है। विष्णुभक्ति के विकास का क्रमिक रूप यहाँ से आरम्भ हो जाता है विभिन्न रूपा में विष्णु के नामों का समन्वय भी आरम्भ हो जाता है। बसुदेव, नारायण श्रीकृष्ण को विष्णु का ही अवतार माना गया। बाद में तो कृष्ण को भगवान् ही मान लेने की परम्परा चल पड़ी। भगवान् कृष्ण की लीलाओं के बीच में प्रकृति का वर्णन भी किया गया है। यही उनके रूप और सौन्दर्य की अभिव्यक्ति भी अनन्त ढंग से हुई है।

ब्रह्मवैवर्त पुराण में श्रीकृष्ण

हरिवंश के अतिरिक्त ब्रह्मवैवर्त में भी श्रीकृष्ण की अनेक कथाएँ मिलती हैं। श्रीकृष्ण के जन्मादि और लीलाओं से सम्बन्धित इन पुराणों की बड़ी महत्ता है। इसमें श्रीकृष्ण परब्रह्म है। ब्रह्मा ने श्रीकृष्ण की स्तुति करते हुए कहा है कि आप ही जगत् के स्वामी हैं सुख दुःख और संसार के कारण हैं। शंकर भी आपसे पार नहीं पाते। जो कुछ संसार में है सब आपका ही भण है।^१ एक अन्य स्थल पर भी इसी भाव का समर्थन किया गया है कि आप ही ब्रह्मचाम और निगुण निराकार हैं। आप ही सगुण हैं। आप ही साक्षी रूप हैं निर्लिप्त हैं और परमात्मा हैं। प्रकृति और पुरुष के भी आप ही कारण हैं।^२ परमात्मा और जगत् का प्रादुर्भाव भी आप से ही हुआ है। इस प्रकार सम्पूर्ण विश्व के मूल कारण के रूप में श्रीकृष्ण का विशद वर्णन है।

ब्रह्मवैवर्त में गोलोक राधा मंदिर राधा कृष्ण का सात्विक अनुसार प्रकृति-सुख रूप में सम्बन्ध, श्रीकृष्ण के अवतारावतारा आदि का वर्णन किया गया है। इनके सातवें अध्याय में श्रीकृष्ण जन्मास्थान आठवें में जन्माष्टमी व्रत, नौवें में नद के पुत्रोत्सव का वर्णन है। कंस वध मथुरागमन, उद्धव कथा आदि भी हैं। शृङ्गारिक वर्णन में उच्चता है। राधा के अस्तित्व और वर्णन की विशदता की दृष्टि से इस पुराण की बहुत अधिक महत्ता है। पौराणिक साहित्य में सर्वप्रथम इसी पुराण में राधा की परिचय प्राप्त होता है, जबकि

^१ ब्रह्मवैवर्त पुराण श्रीकृष्ण जन्म खण्ड २०/४०-५१

^२ ब्रह्मवैवर्त पुराण श्रीकृष्ण जन्म खण्ड १/३६-३७

अथ पुराण इस सम्बन्ध में मौन ही है। भगवत की एक प्रिय गोपी ही कृष्ण के राग में रजित होकर यहाँ राधा नाम से प्रसिद्ध हो जाती है। इसी प्रसंग में प्रकृति और पुरुष के एकाकरण का सफल प्रयास किया गया है। साक्ष्य की यह दृष्टि अथ स्थला पर उपलब्ध नहीं है।

इस पुराण में राधा का विस्तृत वर्णन है। गद्यांश की प्राणेश्वरी है उनकी शक्ति है और प्रकृति है। कृष्ण कहते हैं कि हे राधा तुमसे और मुझमें कोई अंतर नहीं है। जैसे दूध में सफेदी अग्नि में दाहकता और पृथ्वी में गंध रहता है वैसे ही मैं मन्त्र तुझ में रहता हूँ। तुम रासार की आधार हो और मैं कारण रूप हूँ। मैं जब तुझमें अलग रहता हूँ तो सौग मुझे कृष्ण और जब साथ रहता हूँ तो श्रीकृष्ण कहते हैं।¹ इसी में राधा के महारम्य का वर्णन भी किया गया है। राधा शत्रु में प्रयुक्त ररार का उच्चारण करोड़ों जन्मा के धर्म शुभ और अशुभ वसकला का नष्ट करता है। आचार गभवास और मृग्य रोगादि से मुक्तता है। धकार आयु की हानि का बचाता है और आचार भव-वर्षण में मुक्त करता है।² इसमें प्रतीत होता है कि तत्कालीन युग में राधा को ही नवशक्तिशालिनी मानकर पूजा उपासना प्रचलित हो गई थी। शत्रु का मोहित्य में इस गद्यांश का पूरा प्रचार हो गया।

इस पुराण की तात्पर्य दृष्टि भी अनीय है। श्रीकृष्ण के जन्म पर उनका अपार का आरपग स्तुत्य है। जनद्वयमा से मण्डित कृष्ण का रूप अनीय सुन्दर था। वह सुन्दर गङ्गा पूर्णिमा के समान सुन्दर और इन्दीवर सुन्दर लावना बान ध। मुखियन्त स्वयं और तान समान के समान पद ध —
दन्त पुत्र भूमिम्ब नवान नाग प्रभम्। अनीय सुन्दर नग पश्यन्ते गृहशतरम्।
शरतावन अन्त्य नीनगीर लावनम्। ब्रह्मवर्ष पृगण ६।५४ ५८

इस स्थान पर वर्णित मौल्य आन्तरिक पदनि रा अनुसरण करने वाला है। इस कृष्ण का रूप मौल्य सुन्दर है। यन् मौल्य बनना धान के द्वि करियों में नीन पानी है। इस प्रकार यह स्पष्ट है कि राधा विषयक वर्णन का मूल उद्देश्य यान यही पुराण है। सब प्रथम इस पुराण में विस्तार में किया गया वर्णन मिलता है। इस दृष्टि में इसकी धार्मिक महत्ता स्वीकार की जा सकती है। इसी पुराण के साथ श्रीमद्भागवत पुराण भी श्रीकृष्ण की सीमाया का धारण माना जाता है।

१ ब्रह्मवर्ष पृगण श्रीकृष्ण जन्म गण ११/१६-६४

२ देव कि कृष्ण जन्म गण ११/१६-६४। आचारो गभवास ध मन्त्र ध राधा नाम्ना। पश्यन्ते गृहशतरम्। ६० व ७००

श्रीमद् भागवत पुराण मे श्रीकृष्ण—

श्रीकृष्ण के चरित्र से स्पष्ट और सीधा सम्बन्ध रखन वाला पुराण मे भागवत प्रमुख है। हिन्दी के मध्यकालीन कवियों पर इस पुराण का अधिक प्रभाव पड़ा है। इसमे ब्रह्म युग से आरम्भ कर अब तक के वर्णित श्रीकृष्ण सम्बन्धी सभी सामग्रियों का सार सग्रह समन्वित रूप में दिया गया है। इस ग्रन्थ मे श्रीकृष्ण स्वयं भगवान् रूप हैं और अथ अवतार अथ रूप के ही बोधक माने गये हैं, 'एत चाशं कला पुंस कृष्णस्तु भगवान् स्वयम् ।¹ ऐसे स्थला पर यह बताया गया है कि श्रीकृष्ण और बलराम दोनों नारायण के दो रूप कृष्ण और शुक्ल है, जिन्होंने अनुग के सहार के लिये अवतार लिया है।² इनका सालहा कनामा से युक्त पुरपावतार है। सृष्टि के निमाण प्रसंग पर बताया गया है कि इन्हीं से पंचभूता की रचना हुई है। वे ब्रह्माण्ड का निर्माण करके अपने अन्तर्गामी रूप से प्राणियां में प्रवेश करके 'पुरष' नाम को साधक करते हैं।³

ब्रह्म की स्तुति में अवसर पर भी यही भाव व्यक्त किया गया है कि, 'हे अधीश । क्या आप नारायण नहीं हैं ? आप अवश्य ही नारायण हैं, क्योंकि आप सब जीवों का आत्मा और अखिल विश्व के साक्षी हैं।⁴ धार्मिक दृष्टि से श्रीकृष्ण पर ब्रह्म के अवतार और भागवत धर्म का पुनरुद्धारक हैं। उनके इस अवतार रूप का समर्पण स्थान स्थान पर है। इसी से भागवत में भगवान् के छ गुणों एवम्, धीयं यश, श्री गान, वराग्य—का वर्णन है।

इस पुराण में भगवान् ने स्वयं कहा है कि मैं सबका उपादान कारण हूँ। मैं सबका आत्मा हूँ। सबमें अनुगत हूँ। इसलिये मुझसे कभी भी तुम्हारा विधेय नहीं हो सकता। 'भवतीना वियागो मे नहि सर्वात्मना क्वचिद् । यथा भूतानि भूतपुत्रदाग्निजल मही । तथा ह व मन प्राण भूतद्रिय गुणाश्च ।⁵ आगे चलकर कहा गया है कि 'जगत का परम कारण मैं ही हूँ। मैं ब्रह्मा और महादेव हूँ। मैं सबका आत्मा, ईश्वर और साक्षी हूँ तथा स्वयं प्रकाश और उपाधि शून्य हूँ। अपनी त्रिगुणात्मिका माया को स्वीकार करके मैं ही जगत की रचना पालन और सहार करता रहता हूँ। ऐसा ही भेद रहित

¹ श्रीमद्भागवत १/३/२८

² , , २/७/२६

³ , , ११/४/२

⁴ ,, १०/१४/१४

⁵ ,, , १०/६७/२६

विशुद्ध परब्रह्म स्वरूप में हूँ। इसमें अपनी पुरुष ब्रह्मा, रुद्र, तथा अन्य समस्त जीवा को विभिन्न रूप में देता है।^१

ब्रह्मा ने भी अपनी स्तुति में यही गमयन किया गया है कि 'आपकी नाभि रूप भवन से मेरा जन्म हुआ है। यह सम्पूर्ण विश्व आपका उत्तर में समाया हुआ है। आपकी कृपा से ही मैं त्रिलोकी की रचना रूप उपकार में प्रवृत्त हुआ हूँ। इस ब्रह्मा की स्तुति से तथा गौ रूप में पृथ्वी की प्राप्ति पर भगवान् न घबराए लिया था। भगवान् का यह स्वप्न सीता का निमित्त है इसी से श्रीकृष्ण एक आराध्य का रूप में मान्य हैं और इसी भाव लीलाया का बलन भागवत में है। कई नये प्रसंगा का भी इंगग समावेश है। कृष्ण की एक प्रिय गोपी का बलन दक्षम स्थापन में मिलता है। श्रीकृष्ण वाक्य को प्रभावित करने वाला यह एक विशिष्ट पुराण है।

इसमें श्रीकृष्ण भक्ति के आधार हैं। इनमें चरण कमल सत्तार मागर को पार करने के एक मात्र आधार का सारत हैं। कहा गया है कि, 'जा मन और इन्द्रिय रूप नगरा में भर हुए हम सत्तार सागर का योग प्राप्ति दुप्पर साधना से पार करना चाहते हैं उसका उत पार पहुँचना बठिन ही है क्योंकि उह कणधार रूप श्री हरि का आश्रय प्राप्त नहीं है। अतः तुम भगवान् के आगधनीय चरण कमला का नौवा बनाकर घनायाम ही इस दुस्तर समुद्र को पार कर लो।

कृच्छ्रो महानिब भयाणवमप्लवेशा पङ्कगनुकम्भ सुवन तिलीपति ।
तत्त्व हरेभगवतो भजनीयमडिघ्न कृत्वाहुष व्यसनमुत्तर दुस्तराणम् ॥

४/२२/४० भागवत

उपयुक्त विचारों के आधार पर हम इस निर्णय पर पहुँच जाते हैं कि श्रीकृष्ण की साहित्यिक अभिव्यक्ति का एक क्रमिक विकास प्रया में दीप्त पड़ता है। परवर्ती रचनाओं में महाभारत गीता और भागवत का महत्व स्वीकार करना ही पड़ेगा। इन तीनों ही प्रया से श्रीकृष्ण के स्वरूप का सम्पूर्ण उद्घाटन हुआ है। भगवान् श्रीकृष्ण के स्वरूप का जो संकेत महाभारत में मिलता है उसका पूर्ण विकास भागवत में है। महाभारत के भाष्यानों में ही भाववत धर्म का पूर रूप दीख पड़ता है। गीता में इन दोनों का समन्वित रूप स्पष्ट है।

^१ श्रीमद् भागवत ४/७/५६-५२

^२ , ४/६/२१

महाभारत और भागवत में जो विभिन्न आख्याना का बखान है, उसके विश्लेषण से यह प्रकट हो जाता है कि महाभारत का नारायणी धर्म और भागवत का भागवत धर्म दोनों एक ही है। गीता का निष्काम कमयोग भक्ति के अभाव में सफल नहीं हो सकता है। भागवत में इसी भक्ति का पूरा रूप से प्रतिपादन किया गया है। गीता में पुरुष रूप धारण कर अपने विषय रूप का उन्मीलन करते हैं महाभारत के नारद प्रसंग में भी इसी रूप का बखान है। श्रीमद्भागवत में श्रीकृष्ण पर ब्रह्मा है। इनका यह रूप गीता के श्रीकृष्ण रूप से मिलता है। महाभारत में श्रीकृष्ण के पर ब्रह्मत्व के रूप में सशय बना रहता है। अतः स्पष्ट है कि महाभारत में श्रीकृष्ण एक वीर योद्धा, गीता में पर ब्रह्मा और भागवत में रसिनेश्वर वृन्दावन विहारी गीपी प्रिय यशोदोत्सग लालित मन्दन-दन हैं।

श्रीमद्भागवत में यद्यपि उनके अनेक रूपों का उद्घाटन हुआ है परन्तु प्रधानता उनके रसिनेश्वर रूप की है। उनमें सभी प्रवृत्तियों का समाहार है। वे एक साथ ही असुर संहारक वीर योद्धा बालकृष्ण, गोपी बिहारी, राजनीतिवेत्ता कूटनीतिज्ञ योगेश्वर, पर ब्रह्मा आदि सब कुछ हैं। इसमें बाल लीला, गोपी प्रसंग, और अलौकिक चरित्रादि हैं। उत्तराखण्ड में श्रीकृष्ण असुर-संहारक, राजनीतिवेत्ता, कूटनीतिज्ञ आदि हैं। इनका यह रूप महाभारत से मिलता है। इस प्रकार समन्वय की प्रवृत्ति दीख पड़ती है। पुराणों में श्रीकृष्ण को नारायण ऋषि, वामन, क्षीरोपशायी, महर्षशीप वैकुण्ठनाथ और नारायण आदि कहा गया है। इस प्रकार यह स्पष्ट हो जाता है कि इन तीनों ग्रन्थों के माध्यम से एक ही तत्त्व की व्याख्या भिन्न भिन्न ढंग से की गई है। भागवत में श्रीकृष्ण साकरजक और लोकरजक दोनों ही हैं। गीता का कमयोग ही भक्ति से मिलकर भक्ति की महत्ता का प्रतिपादन बन जाता है।

गीता में भगवान् श्रीकृष्ण परमपुरुष, सर्वव्यापक अव्यक्त और अमृत तत्त्व हैं। यही अव्यक्त व्यक्त होकर सगुण बन जाता है। श्रीकृष्ण उसी परम पुरुष के अवतार हैं। उन्होंने अपने को पुरुष कहकर व्यक्त रूप की उपासना का समयन किया है। गीता में ज्ञान कम और उपासना इन तीनों का समन्वय है, परन्तु भागवत में श्रीकृष्ण की भक्ति की महत्ता सर्वोपरि है। इसमें श्रीकृष्ण पूर्णवितार हैं उनके षडगुणों की चर्चा है। गीता ने भी इन गुणों का समयन किया है।

भागवत में श्रीकृष्ण महाभारत के अनुसार ही पाण्डवा के सखा, गीता के उपदेष्टा और धर्म के संस्थापनाथ प्रकट हुए हैं। वे ही ब्रज के लीला-विधायक राज्य के संचालक और असुरों का संहार करने वाले हैं। योगेश्वर

रूप का पूर्ण विकास इस पुराण में हो सका है। अर्जुन द्वारा सम्वाधित गीता के वाष्पगोप कृष्ण ही मात्वत हैं। भागवत में उन्हें सास्वतपथ कहा गया है। देवकी और वामुदेव पुत्र दाना एक हैं। श्रीकृष्ण की ही वामुदेव सत्ता है। वे इस पुराण में पूर्णग्रह हैं। इसीसे उनकी लीलाएँ सौम्य नहीं हैं अपितु वे यागलीलाएँ हैं। श्रीकृष्ण अपनी याग भाया से एक का अनेक रूप धारण करके लीला में प्रवृत्त होते हैं। यही कारण है कि नैतिक स्थूल शरीर से भाग्य ग्रहणाएँ अपने पतिया के समक्ष बनी रहती हुई भी योग भाया के कारण दूसरा स्वरूप धारण कर श्री कृष्ण के सानिध्य का लाभ उठाती हैं। सब तो यह है कि श्रीकृष्ण परस्त्री का स्पष्ट तब नहीं करते अपितु अपना चिन्मय श्री विग्रह ही प्रकट करके उसी रूप में रमण करते हुए अपनी दीन्यता का प्रतिपादन करते हैं। इनकी इच्छा रूप और आकार ग्रहण कर लेती हैं। वे स्वयं इस रूप से सुगंध नहीं होते। इसीसे वे अनैतिक हैं। यही नहीं, अपितु राजनैतिक स्थिति में भी राज्य घम को 'याय और सत्य की कसौटी' पर कसने वाले वे एक ऐसे राज्य नियन्ता हैं जो भक्ति प्लावित होकर ही हमारे समक्ष आते हैं। इसी कारण वे सवर्ण, सर्वेश्वर और योगेश्वर हैं। वे भक्ति के आराध्य हैं और उनका रूप इतना आकर्षक है कि हिन्दी के भक्त कवियों का मूल उपजीव्य ग्रन्थ इन ही माना जान लगा। श्रीकृष्ण के इसी मोहक रूप की 'यञ्जना' में कवियों ने अपनी सम्पूर्ण प्रतिभा लगा दी। इन भक्त कवियों ने अपने आराध्य के रूप के साथ ही उनके सौंदर्य का जो अनिवार्य रूप प्रस्तुत किया उससे सम्पूर्ण मध्यकालीन हिन्दी साहित्य आलसित है। श्रीकृष्ण का यह रूप सौंदर्य भक्त कवियों के आकर्षण का परम प्रेरक तत्व था। इसीसे इन कवियों ने श्रीकृष्ण के साथ ग्रन्थ गापागनाओं के रूप सौंदर्य का भी वर्णन करके आश्रय और आलम्बन दान के ही सौंदर्य का सम्यक् रूप से उद्घाटन किया है। इन दृष्टि से आश्रय आलम्बन दोनों के ही सौंदर्य की उत्तमता की यञ्जना आवश्यक मानी जाती है। यही कारण है कि मध्यकालीन श्रीकृष्ण साहित्य में रमेश्वर कृष्ण और रसेश्वरी राधा तथा ग्रन्थ गापिया के रूप सौंदर्य की अभिव्यक्ति उच्चकोटि है। इसी रूप सौंदर्य के 'यावहारिक' पक्ष को प्रस्तुत प्रवचन में वर्णित किया है। इसके पूर्व रूप-सौंदर्य की अभिव्यक्ति की एक सन्निहित परम्परा प्रस्तुत करते हुए हिन्दी साहित्य पर उसके प्रभावों की चर्चा भी की गई है।

रूप सौन्दर्य-स्वरूप निवंचन

- (१) सौन्दर्य स्वरूप और व्याख्या
- (२) सौन्दर्य एव अथ समानार्थक शब्द
- (३) आलंकारिको वा सौन्दर्य सम्बन्धी मत
- (४) संस्कृत कवियों का मत
- (५) हिन्दी कवियों का मत
- (६) सुन्दर और उदात्त
- (७) सुन्दर और कुरूप
- (८) सौन्दर्य के तत्त्व

सौंदर्य स्वरूप और व्याख्या

प्रत्य सभी देशों के साहित्य में कविता ने सौंदर्य की अभिव्यक्ति करने में अपनी अपनी रचि का प्रदर्शन किया है। धार्मिक और लौकिक दोनों प्रकार की रचनाओं में समान अभिव्यक्ति मिलती है। वेदा में सौंदर्य के प्रति अभिरुचि प्रकट की गई है। ऋग्वेद के कई मंत्रों में अनेक स्थानों पर इस शब्द का प्रयोग किया गया है।¹ इन स्थानों पर इस शब्द का वर्तमान रूप व्यवहृत नहीं हुआ है। यह शब्द विशेषण (सुन्दर) कारक (सुन्दरम्) सम्बाध (सुन्दरी) अथवा प्रथमा विभक्ति (सुन्दरी) में प्रयुक्त हुआ है। यही 'सुन्दर' शब्द भाषा विज्ञान के एक विशेष नियम के आधार पर सुन्दर बन जाता है। यहाँ मध्यागम हो जाता है। इससे अर्थ का विस्तार भी हो गया है। इस शब्द का व्युत्पत्तिमूलक अर्थ 'सुन्दर' अर्थात् सुन्दर मानव है। इस व्युत्पत्ति से मानवीय मीमांसा ही लक्षित होता है परन्तु अर्थ विस्तार द्वारा इससे मानव और मानवतर जगत् के अन्तिम कलागत और मानववृत्त सौंदर्य का बोध भी कराया जाता है। सामान्य व्यावहारिक अर्थ में सुन्दर शब्द का सम्बन्ध मूल वस्तु से ही लगाया जाता है और मानव जगत् तब इसकी सीमा मानी जाती है।

सौंदर्य एवं अर्थ समानार्थक शब्द —

साहित्य में प्रायः बहुत से समानार्थक शब्दों का प्रयोग हुआ करता है। एक शब्दों के मूल अर्थ में अन्तर न पड़ता हुआ भी उनके व्यावहारिक अर्थ में अन्तर होना पड़ता है। यह अन्तर प्रत्यक्ष एवं शिक्षित मनीषियों की भाषा में देखा जा सकता है। जन-भाषा में भी भाषा प्रयोग में इस प्रकार का कोई अन्तर नहीं पाया पड़ता। इसका कारण शब्द प्रयोग करने वाले लोगों की अज्ञातता है। ऐसे अज्ञात प्रयोगों द्वारा शब्दों के अर्थ का अन्तर समाप्त नहीं हो जाता, अपितु बना रहता है। फिर भी अपनी अनानता के कारण हम उन सभी शब्दों को एकाग्र मान लेते हैं।

सुन्दर के समानार्थक शब्दों में रूप, नायक, मनाहर, खिर, चारु, गुणम, गान्ध, गान्ध, मनारम्, मन्ध, मान, मन्धु, मन्धुन, मनोहारि, सौम्य, भद्र, रमणीय, रमणीय, वधूर, पद्म, वाम, राग, अभिराम,

¹ ऋग्वेद-८/२६/१, १/४०/४, १/४८/१०, ४/५२/१, १/४८/५, १/४८/८, ७/८१/१

नन्ति गुप्ति वत्सु हारि स्वप्न श्रीर न्य घाति बाधय गय हैं ।^१ धमर
कोश म भी लगभग इ ही शब्द का प्रयोग हुआ है । सुन्दर, खिर, पार,
मुपम, साधु शाभा बाध, मोन मनोरम रच्य, मनु श्रीर मञ्जुन घाति
शब्द का प्रयोग हुआ है ।^२ ऋग्वेद म सौम्य व पर्याय रूप म अर्थात् 'तावण्य,
शुभ, पेशल, हिरण्यपेशलम् आदि शब्द प्रयुक्त हुए हैं । इन शब्द म अर्थात्
विषयगत सौन्दर्य का बोध कराता है । मानस शरीर अथवा अतर्बाह्य अयस्या
का ज्ञान कराने के लिये सुन्दर के स्थान पर तावण्य शब्द का प्रयोग किया
गया है । पेशल शब्द को अतर्करण के सौम्य का बोध मात जा करता
है । 'विश्वपेशल म्यापव सौम्य का ज्ञान जाता है । हिरण्य पेशल को याम्य
उपदेशात्मकता तथा आनन्द का, आत्मा श्रीर अथ का समन्वय धारण मानते
हैं । अतर् पेशल' शब्द द्वारा वस्तु तथा शरीर व समन्वित रूप का ही ज्ञान
होता है । ऋग्वेद म ही मस्त को शुभ श्रीर अश्विना का शुभस्पर्ति कहा गया
है । इसके द्वारा बाह्य एव आन्तरिक सौम्य का स्वीकृति मिलता है । यही
कारण है कि सौन्दर्य प्रेमी अश्विन् को शुभस्पर्ति कहा जाता है ।^३

ऋग्वेद के अतिरिक्त पाणिनय सुन्दर शब्द के अर्थ समानार्थक शब्दों
पर भी विचार कर लेना चाहिए । इन शब्द म 'रूप' श्रीर तावण्य प्रसिद्ध
शब्द हैं । रूप की व्युत्पत्ति करते हुए बताया गया है कि 'रूप्यत कीत्यत रीति
वा रूप ।' इस शब्द की निष्पत्ति दृष्ट-प्राप्त गिरण शब्देति व दीर्घश्च सूत्र से
होती है । 'भोग-तत्त्व के समुचित विन्यास से रूप का आविर्भाव होता है ।
'रूप' में आसार की महत्ता होती । तावण्य 'रूप म स्थित चमक या वाति
का बोध कराता है । तवण्यस्य भाव तावण्य' । शाच पदार्थों म मनव की
महत्ता के समान ही रूप मे तावण्य का महत्व रहता है । दोनों शब्द बाल बाल
मे सुन्दर के पर्याय रूप म प्रयुक्त हात हैं ।

'मनोहर' शब्द मनोज या मनोहारि अर्थ म प्रयुक्त हाता है । 'मनसो
हरमिति मनाहर — हृ + अच् प्रत्यय स इस शब्द की निष्पत्ति हाती है ।
मन का हरण करने वाला मनोहर कहा जाता है । रूप श्रीर सौन्दर्य सम्पन्न
मानव म ही यह गुण होता है । इससे किसी चेतन मे मनोहरता का गुण
होता है । 'मनोरम' वस्तु या प्राणी का ऐसा गुण है जिसमे मन रम जाय ।

^१ हलायुध-कोश, पृ० ७१४

^२ सुन्दर खिर चार मुपम चार शासनम् ।

वात मनोरम रच्य मनान मञ्जु मञ्जुलम् । अमरकाश ३/१/५२ ५३

^३ सौन्दर्य तत्व-भूमिका भाग पृ० ३७ अनु० डा० आनन्दप्रकाश दीर्घित

‘सुन्दर’ के माहात्म्यार से मन में लीनता आती है। वस्तु के सौंदर्य को देखकर बहुधा उसमें लीन होने हुए देखा गया है। वही-वही जड़ और बलात्मक वस्तुओं में भी मन रम जाता है। इससे मन को रमाने का साधन जड़ पदार्थ और चेतन प्राणी दोनों में ही पाया जाता है। ‘रचिर’ शब्द रच् धातु में निरच प्रत्यय लगकर गिणपद होता है। ‘रच्यते इति रचि’, जो रचिर हो, उसे ‘रच्य’ कहते हैं। इन रच्य से बना हुआ रचिर शब्द ‘सुन्दर’ अर्थ को बताता है। ‘रचिर’ में मन की प्रियता आती है, मनोरम और मनहर शब्दों में मन के स्तम्भन का भाव लीन पड़ता है। प्रायः ‘सुन्दर’ के माहात्म्यार से मन निश्चय होकर उसमें लीन हो जाता है। वस्तु में मन की यह लीनता उसके स्तम्भन की भाँसा को व्यक्त करने वाली होती है।

नैसर्गिक सौन्दर्य में आकृष्ट करने वाले रूप को ‘रमणीय’ ‘रमणीय’ और ‘हार्मि’ कहा जा सकता है। आचार्यगत प्रशंसनीय सौन्दर्य को ‘अभिराम’ मना दी जायगी। अभिराम राम इति अभिराम’ अर्थात् सर्वाङ्ग सुन्दर ‘अभिराम’ है। ‘राम’ शब्द की व्याख्या ‘रमयति मनः अस्माकमिति राम’ है। इस ‘पाठ्या’ में मन के रमण करने की व्युत्पत्ति बनाई गई है। इससे अभिराम ऐसे सर्वाङ्ग सुन्दर के लिये प्रयुक्त शब्दों में जिसमें आचार्यगत शोभा प्रशंसनीय हो। इस शोभा में आनन्ददायकता का गुण भी वर्तमान रहता है। मन आनन्ददायक सुन्दर रूप का ‘अभिराम’ की स्तुति दी जा सकती है आचार्य में रहने वाली शोभा या चमत् के लिये ‘सावध्य’ और ‘वात’ शब्द उपयुक्त होते हैं। रम का बहुलता जानना का प्रिय लग, वह ‘शोभा’ है। ‘शोभा’ में प्रियता का कारण आलम्बन के माध्यम की सहजता और भोलापन है। अंग्रेजी में इसके लिये Gracefulness का प्रयोग किया जा सकता है। ‘चार’ में चित्त का दानायमान करने की शक्ति वर्तमान रहती है। इसकी नैसर्गिक शोभा से ही मन की यह अवस्था होती है।

कोमलता-जय सौंदर्य की अभिव्यक्ति के लिए सुन्दर शब्द के समा नायक कई शब्दों का प्रयोग होता है। इन शब्दों में मञ्जु, मञ्जुल, पेशल की गणना हो सकती है। मञ्जु और मञ्जुल की मृदुता दृष्टिगत है ‘पेशल’ में स्पष्ट मुख का सौंदर्य रहता है। इसमें शारीरिक मादक की महत्ता रहती है। स्पष्ट के अतिरिक्त धारण और दृश्य की मृदुता का वर्णन भी होता है।

आचार्यगत सौंदर्य के लिए ‘बहुर’ शब्द का प्रयोग हुआ है। सुवि-
‘यस्तं अवयवाः स युक्तं रूपं’ ‘बहुर’ कहा जाता है। विद्यागत सौंदर्य के लिए ‘वस्तु’ शब्द का प्रयोग हुआ है। औचित्य मूलक प्रयोग में ‘साधु’ शब्द

उपयोगी सिद्ध हुआ है। इसमें उपयोगिताशरी दृष्टिकोण माना जा सकता है। वाम शब्द में जय प्राप्त कर ले जाने सौन्दर्य का गुण रहता है। इस Winomo Beauty कहेंगे। यह प्राप्तव्य सौन्दर्य है। इस सौन्दर्य के गुण द्वारा आश्रय का मन जीत लिया जाता है।

'सौम्य' शब्द का प्रयोग सामान्य रूप से सम्बोधन के लिए किया जाता है। शांत चित्त व्यक्ति में इस गुण के कारण उत्पन्न हान या न घातक गुण ही उसे 'सौम्य' कहा जाता है। सौम्य में शान्त स्वभाव का आशय रहता है। इससे चरित्रगत सौन्दर्य का बोध होता है। सामान्जिक सम्बन्ध एवं लोक कल्याण की भावना से युक्त अनेक शब्दों में सौन्दर्य की समानप्रथता मिल जाती है। भद्र भद्रक आदि शब्दों में कल्याण की प्रवृत्ति और व्यवहारगत सौन्दर्य का औचित्य रहता है। यह सौन्दर्य जिस पारम्परिक सम्प्रदाय एवं व्यवहारों के सम्बन्ध में औचित्य का ज्ञान कराता है।

उपयुक्त विवेचन के आधार पर हम इस निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि सौन्दर्य के पर्याय में अनेक शब्दों का प्रयोग होता रहा है। इन सबका समान अर्थ होने हुए भी उनके प्रयोग विधि में अंतर आता है। रूप अभिराम, बंधन और बल्लु द्वारा आकाश के विसास से उत्पन्न सौन्दर्य का बोध होता है। लावण्य और कांति आधार में स्थित चमक या आभा का बोध है। मञ्जु मञ्जुल आदि शब्दों द्वारा रूप की दृश्य कामरता की प्रतीति और पशु शब्द से स्पर्श सुख की अनुभूति होती है। आधार के रंग बन्धन से उत्पन्न सौन्दर्य को सुषम कहते हैं। इन सभी शब्दों की सौन्दर्य मूलरता में आधार का महत्व किसी न किसी रूप में अवश्य बना रहता है। मन का प्रभावित करने वाले सौन्दर्य अर्थ के व्यञ्जक अनेक शब्दों का प्रयोग होता है। इन शब्दों में मन की प्रियता का सम्बन्ध 'रचिर' शब्द से होता है। मन का स्तम्भित कर देने वाला सौन्दर्य मनोहर, मनहर, मनाहारि शब्दों से जाना जाता है। मनाज, मना रम में आशय है। नसर्गिक आभा के लिए रमणीय, रमणीयक और हारि शब्द प्रयुक्त होते हैं। चित्त को दोलायमान कर देने की शक्ति चार शब्दों में है। इन आधार मूलक और मन से सम्बन्धित सौन्दर्य के पर्याय शब्दों के विभिन्न प्रयोगों के अनिरिक्त औचित्य मूलक और कल्याण भावना के दायक अनेक शब्दों का प्रयोग होता है। ऐसे शब्दों में साधु से औचित्य का भद्र और भद्रक द्वारा कल्याण भावना का और सौम्य तथा वाम द्वारा मध्यम पुरुष के गुणगत सौन्दर्य का बोध होता है। अतः सौन्दर्य के समानार्थक प्रयुक्त शब्दों की तीन प्रमुख कोटियाँ हो जाती हैं—

(१) आलम्बन का आकारगत सौंदर्य ।

(२) आलम्बन का आकार और गुणगत सौंदर्य तथा आश्रय के मन के सदृश म इन शब्दों का प्रयोग ।

(३) औचित्य मूलक और कल्याण भावना के द्योतक सौंदर्य के समा नायक प्रयोग ।

इन सभी शब्दों के सांख्यमूलक प्रयोग की भिन्नता को ऊपर बताया जा चुका है ।

आलंकारिकों का मत

काव्य के स्वरूप का निधारण करते हुए वामनाचार्य ने लिखा है कि 'काव्यम् ब्राह्मम् अलंकारात् । सौंदर्यमलंकार इति काव्यं काव्यं अलंकार स ह्येता है और सौंदर्य ही अलंकार है । इस कथन द्वारा उन्होंने सौंदर्य का अलंकार कहकर चारुत्व सौंदर्य और अलंकार को एक कर दिया है । इस प्रकार दोनों में अभेद स्थापित किया गया है । और काव्य में सौंदर्य की महत्ता स्वीकार करली गई है । अलंकार विरोधियों ने इसे अप्रस्तुत योजना व अतगत काव्य परिच्छेद के रूप में स्वीकार किया है । यदि इस मत का भी मान लिया जाय तो काव्य सौंदर्य के हृदयगत करने एवं सम्यक् विवर्णन के लिए इस ब्राह्म रूप की सत्ता का भी महत्व कम नहीं होना । सौंदर्य की अवधारणा के लिए अप्रस्तुत तत्व कभी उपक्षणीय नहीं रहे हैं । रस और भाव की रमणीयता व उपरान्त सौंदर्य विधायक तत्वा में अप्रस्तुत योजना या अलंकार का महत्त्व निर्विवाद रहा है । हिन्दी के अलंकार वादी केशव न तो अलंकारों से रहित रचना को सौंदर्य युक्त माना ही नहीं है ।^१ उन्होंने अप्रस्तुत योजना में वक्ष्य वस्तु और वरुण प्रणाली के पाथव्य को स्वीकार करके सामान्य और विशिष्ट अलंकार से अभिव्यक्त किया है । इनमें वरुण शैली को अभिव्यञ्जना पक्ष में अतगत माना जाता है ।

सौंदर्य के लिये चारुत्व शब्द का प्रयोग आनन्दवद न न किया है । इनके मत से अलंकार चारुत्व के हेतु हैं । इनमें अनुप्रासादि शब्दगत चारुत्व हेतु और उपमादि अशब्दगत चारुत्व हेतु तथा अर्थ व संघटनागत चारुत्व हेतु मण संघटना घम भाषुणादि गुण हैं ।^२ यही पर सौंदर्य के तत्क्षण का संकेत

^१ यदपि मुजान् मुलक्षणो मुखरन् सरगं मुखत् ।

भूषणं विनु नहि राजही कविता चरिता भीत । केशव ।

^२ तत्र केचित्पाञ्चमीरज् शब्दाधशरीरतावन् वाच्यम् । तत्र शब्दगताश्चाह त्वहनवाञ्जुप्रासादय प्रमिता एव । अशब्दगताश्चापमादय । वरुणसंघटना

उपयोगी सिद्ध हुआ है। इसमें उपयोगितावादी दृष्टिकोण माना जा सकता है। 'वाम' शब्द में जय प्राप्त कर लेने वाले सौंदर्य का गुण रहता है। इसे Winsome Beauty कहेंगे। यह प्राप्त्य सौंदर्य है। इस सौंदर्य के गुण द्वारा आश्रय का मन जीत लिया जाता है।

'सौम्य' शब्द का प्रयोग सामान्य रूप से सम्बोधन के लिए किया जाता है। शांत चित्त व्यक्ति में इस गुण के कारण उत्पन्न होने वाले आश्रय से ही उसे 'सौम्य' कहा जाता है। सौम्य में शांत स्वभाव का प्राक्पण रहता है। इससे चरित्रगत सौंदर्य का बोझ होना है। सामाजिक सम्बन्ध एवं लोक कल्याण की भावना से युक्त अनेक शब्दों में सौम्य की समानार्थता मिल जाती है। भद्र भद्रक आदि शब्दों में कल्याण की प्रवृत्ति और व्यवहारगत सौंदर्य का औचित्य रहता है। यह सौम्य प्रिया पारस्परिक सम्बन्धों एवं व्यवहारों के सदम में औचित्य का ज्ञान कराता है।

उपयुक्त विवेचन के आधार पर हम इस निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि सौंदर्य के पर्याय में अनेक शब्दों का प्रयोग होता रहा है। इन सबका समान अर्थ होने हुए भी उनके प्रयोग विधि में अन्तर आ जाता है। रूप अभिराम घंघर और वल्गु द्वारा आकार व विन्यास से उत्पन्न सौंदर्य का वाद्य होता है। लावण्य और कांति आकार में स्थित चमक या आभा का सानक है। मञ्जु मञ्जुल आदि शब्दों द्वारा रूप की दृश्य कोमलता की प्रतीति और पद्मल शब्द से स्पर्श सुगम की अनुभूति होती है। आकार के रंग बन्धन से उत्पन्न सौम्य को 'सुयम' कहते हैं। इन सभी शब्दों की सौम्य मूलकता में आकार का महत्व किसी न किसी रूप में अवश्य बना रहता है। मन को प्रभावित करने वाले सौम्य अर्थ में व्यञ्जक अनेक शब्दों का प्रयोग होता है। इन शब्दों में मन की प्रियता का सम्बन्ध रचिर शब्द से होता है। मन का स्तम्भित कर देने वाला सौंदर्य मनोहर मनहर मनाहारि शब्दों से पाठ होता है। मनोग मनोरम में प्राक्पण है। नर्तकीय आभा के लिए 'रमणीय, रामणीय' और हारि शब्द प्रयुक्त होत हैं। चित्त का दास्यमान कर देने की शक्ति चारु शब्द में है। इन आधार मूलक और मन से सम्पर्कित सौंदर्य के पर्याय शब्दों के विभिन्न प्रयोगों के अनिरक्त औचित्य भूतक और कल्याण भावना व सानक अनेक शब्दों का प्रयोग होता है। एम शब्द में साधु से औचित्य का भद्र और भद्रक द्वारा कल्याण भावना का और गोम्य तथा वाम द्वारा मध्यम पुरुष व गुणगत सौम्य का वाद्य होता है। यत्र सौम्य व समानांतर प्रयुक्त शब्दों की तीन प्रमुख काटियाँ हो जाती हैं—

(१) आलम्बन का आकारगत सौंदर्य ।

(२) आलम्बन का आकार और गुणगत सौंदर्य तथा आश्रय के मन

के सदृश में इन शब्दों का प्रयोग ।

(३) औचित्य मूलक और कल्याण भावना के द्वातक सौंदर्य के समा-
नायक प्रयोग ।

इन सभी शब्दों के सौंदर्यमूलक प्रयोग की भिन्नता को ऊपर बताया जा-
चुका है ।

आलंकारिकों का मत

काव्य के स्वरूप का निर्धारण करते हुए वामनाचार्य ने लिखा है कि काव्यम् आह्वयम् अलंकारात् । सौंदर्यमलंकार अर्थात् काव्य का ग्रहण अलंकार में होता है और सौंदर्य ही अलंकार है । इस कथन द्वारा उन्होंने सौंदर्य को अलंकार कहकर चारुत्व, सौंदर्य और अलंकार को एक कर दिया है । इस प्रकार दोनों में अभेद स्थापित किया गया है । और काव्य में सौंदर्य की महत्ता स्वीकार करली गई है । अलंकार विरोधियों ने इसे अप्रस्तुत योजना के अंतर्गत काव्य परिच्छेद के रूप में स्वीकार किया है । यदि इस मत का भी मान लिया जाय तो काव्य सौंदर्य के हृदयगम करने एवं सम्यक् विवर्णन के लिए इस आह्वय रूप की सत्ता का भी महत्व कम नहीं होता । सौंदर्य की अवधारणा के लिए अप्रस्तुत तत्त्व कभी उपेक्षणीय नहीं रहे हैं । इस और भाषा की समशीलता के उपरान्त सौंदर्य विधायक तत्त्वों में अप्रस्तुत योजना या अलंकारों का महत्व निर्विवाद रहा है । हिन्दी के अलंकार वाणी केशव ने तो अलंकारों से रहित रचना का सौंदर्य युक्त माना ही नहीं है ।^१ उन्होंने अप्रस्तुत योजना में वण्य वस्तु और वणन प्रणाली के पाथन्य का स्वीकार करते सामान्य और विशिष्ट अलंकारों से अभिहित किया है । इनमें वणन शली को अभिव्यञ्जना पक्ष के अन्तर्गत माना जाता है ।

सौंदर्य के लिये चारुत्व शब्द का प्रयोग आनुपबन्धन में किया है । इनके मत से अलंकार चारुत्व के हेतु हैं । इनमें अनुप्रासादि शब्दगत चारुत्व हेतु और उपमादि अर्थगत चारुत्व हेतु तथा अर्थ के सघटनागत चारुत्व हेतु वण सघटना धर्म माधुर्यादि गुण हैं ।^२ यही पर सौंदर्य के लक्षण का संकेत

^१ यन्पि मुजात मुलक्षणी, सुवरन सग्म मुनृत ।

भूषण विनु नहि राजही कविता वनिता, मीन । वंश ।

^२ तत्र केचिदाचक्षोर शब्दाशरीरतावत् काव्यम् । तत्र शब्दमताश्चारु-
त्वहेतवोऽनुप्रासाद्य प्रमिता एव । अर्थगताश्चापमादय । वणसघटना

किया गया है कि वस्तु के दर्शन से हमारे हृदय में नवीन भावनाओं और प्रेरणाओं का संचार उसी प्रकार होता बना जाता है जस घंटे के तिनारे का अनुकरण दीधनाल तर हमारे बाना में गूजना रहता है। यहाँ यन्त्र की नवीन भावनाओं को संचरित करने वाली शक्ति का स्वीकार किया गया है। यही शक्ति उमरा आंतरिक मूल्य है और इस ही सौंदर्य नाम दाता प्रसंगत नहीं होगा। काव्य शास्त्र में इस ध्वनि नाम से बताया गया है। यहाँ काव्य की आत्मा है। इसीमें सौंदर्य का चिरन्तन रस्य दिया रहता है। आधुनिक रूप में सौंदर्य को बाह्य उपकरण मानते हैं कि भी यह आनन्द की रमणीयता को बढ़ाने वाला ही सिद्ध होता है। ध्वनिकार का मत है कि वह परम तत्व रमणिया के प्रसिद्ध तत्त्व तत्त्व आता से भिन्न लावण्य के समान दीप्तिमान रहता है।¹ यह सौन्दर्य अवयवों से भिन्न पृथक् रूप में ही सुन्दरिया में दीप्त पड़ता है। अभिनव गुप्त ने इस सौंदर्य को त्रिचिद्रिप्ति के रूप में स्वीकार किया है। यह प्रतिभासित ज्ञान वाली छवि है जो अथा में ही वर्तमान रहती है।

आचार्य कुल्लर ने भाषा और अभिव्यक्ति के जिस समन्वय का राध्य माना है उसमें भी अथ चमत्कार और अथ सौंदर्य बना रहता है। वहाँ पर काव्य के लिये सौभाग्य और लावण्य इन दो शब्दों का प्रयोग है। सौभाग्य अर्थात् दीप्तिमान काव्य के आंतरिक धर्म का बाधक है और लावण्य द्वारा उसकी बाह्य रमणीयता और सुन्दरता का ज्ञान होता है। इस प्रकार बाह्य और आंतरिक दोनों पक्षों का बोध इन शब्दों द्वारा हो जाता है।

सौभाग्य के आंतरिक धर्म के लिये लावण्य के बाह्य सौन्दर्य को स्वीकार करते हैं क्योंकि उनके मत में सौंदर्य विषयागत है। लावण्य के आधार से ही सौभाग्य का स्फुरण होता है। सौन्दर्य की अनुभूति में विषय का सत्ता निर्विवाद है कि भी सज्जय आनन्द का उपभोग करने वाला ही उस सौन्दर्य का साधक करता है। अतः विषयी में ही सौंदर्य की भावना माननी चाहिए। कुल्लर के लावण्य का यह सौन्दर्य बोध आधुनिक अथ में प्रयुक्त सौंदर्य को अपने में पूर्णतः आत्मसात् नहीं कर पाता। उहाँ काव्य विषय में भी

धर्माच्च म माधुर्यादयस्त नि प्रतीयत ।
व्यासाक प्रथम उद्योत-पृ० ६७
गोपम बुक डिपॉ-टिक्टो सन् ६६५२

१ मत्तन् प्रसिद्धावयवानिरिक्त विधानि लावण्यमिवाह्वनाम् । धन्वालीन
१/४

सौन्दर्य वाच की बात 'वाच सौन्दर्य सम्पदा' व 'वया' द्वारा की है, तथा शब्द और अर्थ सहित विचित्र विद्याम पर ही उनका वाच्य अवलम्बित है ।¹

आचार्य धोमेद्र न वाच्य के बाह्य आवरण में सौन्दर्य देता है । उन्होंने उचित स्थान विद्यास में सौन्दर्य का माना है ।² धोमेद्र ने चमत्कृति की सिद्धि के लिये 'लावण्य' का प्रयोग किया है ।³ इसमें बताया गया है कि लावण्यहीन युवती निर्दोष का लेश होने पर भी जिसके चित्त में उदित होती है । इन्होंने चमत्कार के दश भेदों में से अविचारित रमणीय और विचार्यमाण रमणीय चमत्कार का सम्यक् 'लावण्य' और 'रमणीय' से माना है । इस दृष्टि से चमत्कृति और रमणीय एक दूसरे के पर्याय बहे जायगे । रस का सार हमारे यहाँ चमत्कार का ही माना गया है । रसे सारश्चमत्कार ।⁴ अतः चमत्कार और रस का अविच्छिन्न सम्बन्ध माना जायगा । हमारे यहाँ चमत्कार की नवीनता का अर्थ है उस रचना की अनन्तता अमेयता, अखण्डता और अभूत पूर्वता । यदि चमत्कार को हम रस का पर्याय मानें, तो सौन्दर्य की अनुभूति भी रसानुभूति के समान अनन्त अमय अखण्ड और अपूर्व है । इससे स्पष्ट है कि सौन्दर्य में नाव्य नामक गुण की महत्ता है । इस गुण की चर्चा अनन्त मनीषिया न की है ।

जगन्नाथ का मत

पण्डित राज जगन्नाथ की सौन्दर्य विषयक मायता स्पष्ट है । उनका चिन्ताभरणभग इसी रहस्य के उद्घाटन के लिये है । इसमें चित्त पर पड़े हुए आवरण का भग हारकर रसानुभूति होने लगती है । यहाँ चमत्कार अनुभूति रूप में स्वीकृत है । इन्होंने सौन्दर्य में जिस चमत्कार का देखा है, वह उनके मत से 'जाति विशेष' है ।⁴ यहाँ रमणीयता नामक चमत्कार आनन्द से

¹ शब्दाधीन सहितो वक्त्रविद्यापारशालिनी ।

वक्त्रे यत्रस्थितौ वाच्य तद्विदाह्लादशरिणी । कुतश्च

² औचित्य रससिद्धस्य स्थिर वाच्यस्य जीवितम् । उचितस्थानविद्यासादल कृतिरलकृति । औचित्यादध्युत्तानित्य भवत्वेव गुणागुणा ॥ औचित्य विचार चर्चा-श्लोक ५-६ हरिदास मस्कृत ग्रन्थ माला ।

³ एकेन केनचिदनधमणिप्रभेण वाच्य चमत्कृति पनेन विना सुवणम् । निर्दोष लेपमपि राहति कस्य चित्तेलावण्य हीनमिव यौवनमग्नानाम् ।

वविकण्ठाभरण २/२

⁴ लाकानरत्न चाह्लादगतश्चमत्कारत्वापरपर्यायोऽनुभूतसाक्षिनी जाति विशेष । वारण्य च तदवच्छिन्न भावना विशेष पुन पुनरनुसंधानात्मा ।

। भ्रम है। यह अनुभूति का विषय है। यहाँ पर प्रयुक्त 'भावना विशेष' वाक्यांश उद्बोधित सस्वार विशिष्ट को यत्न करता है। इस प्रकार सौन्दर्य बाध मन में जागृत भावा का परिणाम है। दूसरे प्रयुक्त पद 'अनुसंधानात्मक' द्वारा बताया गया है कि मन पर सस्वार रूप में पड़े भाव ही समान नई वस्तु के अवलोकन से आह्लाद की सृष्टि कर देते हैं। अतः प्राचीन भागवत सस्वार ही वतमान ज्ञान के सगं भावात्मक संयोग से सौंदर्य या रस व्यञ्जना का अभिव्यक्ति के कारण बताते हैं। इस दृष्टि से उनका सौन्दर्य बाध के दो पक्ष हो जाते हैं — प्रथम द्वारा पुरातन सस्वारा का उद्बोधन होता है। पुनः पुनः अनुसंधानात्मा भावना विशेष ।' द्वितीय पक्ष में नित नूतन आनन्द और अनुसंधान की प्रवृत्ति बन्ती है। इस दृष्टि से रमणीयता पवित्र मात्र न रह कर आध्यात्मिक भी हो जाती है। सहज्य की आत्मा और पवित्र वस्तु जगत के सम्मिलन में ही सौंदर्य की अनुभूति होती है। इस आधार पर निस्संकोच रूप में यह निष्कर्ष दिया जा सकता है कि भाव के अभाव में वस्तु सुन्दर नहीं हो सकती और वस्तु के अभाव में सौंदर्य निराशा और अशरीरी होकर टिक नहीं सकता। ऐसी स्थिति में वह मान सस्वार ही रह जायगा।

पण्डित राज न रमणीयता के साथ रस को स्वीकार किया है। वाय स्वरूप निर्धारण में रमणीय तत्त्व को प्रधानता दी गई है। रमणीय अर्थ का प्रतिपादन करने वाला शब्द ही वाक्य माना गया है।¹ यहाँ रमणीय के अतः गण सौंदर्य को भी मान लिया गया है। भारतीय वाक्य साधना में रस या रमणीयता को सौन्दर्य बाध का मूल स्वीकार किया गया है। इसका कारण भारत की अन्तर्मुखी प्रवृत्ति प्रतीत होती है। इसी से पाश्चात्य मनीषियों के समान उन्होंने सौन्दर्य को बाह्य अवलोकन का साधन न मानते हुए रस प्रतीति में इस प्रमुख माना है।

भारत के अनेक आलोचकों ने सौंदर्य की अपेक्षा रस में महत्ता की ओर अधिक रुचि दिखाई है। रस का प्रधानता का मानकर रमणीयता और रस दोनों का पालन्य बताया गया है। जगन्नाथ के मत से यदि रस को ही

रस गङ्गाधर पृ०-१०-११, व्याख्याकर पण्डित मदनमोहन भा १६५५
 २० चागम्भा विद्या भवन-वाराणसी १।

१ रमणीयता प्रतिपादक शब्द वाक्यम् । पृ० ६ रस गङ्गाधर ।

काय मानें ता वस्तु और अलङ्कार वगुन प्रधान रचना वाच्य के अतगत नही आ सकती । दूसरी बमी यह होगी कि एमा मान पर परम्परागत कवि परिपाटी म गडबडी उत्पन्न हो जायगी क्वाकि कविया न जा स्थान स्थान पर जल प्रवाह, वगादि का वगुन किया है यदि वे मभी रस स सम्बन्धित कर दिये जाय, ता 'बल दौडता है' जसा वाक्य भी काय कहा जायगा, परन्तु ऐसा सम्भव न होने स इसे उचित नही कहा जा सकता है ।¹

पण्डित राज ने जिम सौन्दर्य को स्वीकार किया है उसके सम्बन्ध म बताया गया है कि विशिष्ट सामञ्जस्य अथवा विशय परिचय बाध को ही सौन्दर्य कहेंगे । इसे न ता विशयात्मक या विशिष्ट बोध कह कर ही इसका समुह स्थिर किया जा सकता है और न एम साल, नीला या हरा अथवा मधुर तित्त आदि बनारर ही इसका लक्षण लिया जा सकता है । सौन्दर्य बाध ता मन की एव विशिष्ट अनुभूति है । इसका सदृश्य लक्षण ता फिर भी देना सम्भव है परन्तु स्वल्प लक्षण उपस्थित करना सम्भव नही है² । ऐसी स्थिति म यह कहा जा सकता है कि हमारे मन म स्थित सस्वार दश काज पादादि से सम्बद्ध होकर उत्तेजन वस्तु के साक्षात्कार से उद्बुद्ध हो जात हैं । ऐसी उद्दीपक सामग्री के द्वारा उद्बुद्ध उपचेतन म स्थित सम्भारा का जो आत्म लाभ है, उसे सौन्दर्य मान सकते हैं । इसम उद्दीपक एव उद्दीत सस्वार दाना की ही महत्ता है । हम पर विचार करत हु टा० दीप्तिग १ कहा है कि इसी कारण जहा एक ओर हम सौन्दर्य बाध नम्ब की विशिष्ट जानीय अनिरचनीय अन्तर बोध हुय का ग्रहण करत हैं वहाँ साथ ही वस्तु का भी सुन्दर कहत है अर्थात् सौन्दर्य स एक ओर सम्भारा का उद्बोध जान होना है और दूसरी ओर उद्बोधक सामग्री की प्रतीति भी रहती है ।³ इस प्रकार सौन्दर्य बोध क समय

¹ सौन्दर्य तत्व डा सुरेन्द्रदास गुप्ता अनु डा आ० प्र० लेखित पृ ६६-७०

² यतु रसवदेव कायमिति साहित्यदर्पणे निर्णीतम् तन्न । रसवदलङ्कार प्रधानानाम् काव्यानाम् अकायवापत । न चेष्टापनि । महाकवि सम्प्रदा यस्य आकुलीभाव प्रमगात् । तथा च जलप्रवाहवेगपतनोत्पत्तने भ्रमणानि कविभिर्वर्णितानि कोपि बालानि विलसितानि च । न च तनापि यथा वयचि परम्परया रस स्पशोन्त्यव इति वाच्यम् । इदृशो रसस्पशम्य गोचरलति भृगोवाचनि इत्यादौ अनिप्रसक्तत्वेन अप्रयोजकत्वात् । अथ मात्रस्यविभावानुभावयमिचाययतमत्वात् ॥

³ सौन्दर्य तत्व अनु० डा० आनन्द प्रकाश दीप्तिग पृ० १०४-१०५

हमन वस्तु का ज्ञान लिया है यह ज्ञान भी बना रहता है अर्थात् सौंदर्य बाध में मोक्ष और उसने विषय ज्ञान की युगपत् प्रतीति होती रहती है। 'माय दशा' इसी तत्त्व का प्रामाण्य बाद में घटगन स्पष्ट करता है। इनमें वस्तु की स्वतंत्रता का ज्ञान और बाध में उस ज्ञान का नाश होता है। अर्थात् वस्तु है तथा मैंने इस वस्तु का ज्ञान लिया इस प्रकार इसमें ज्ञान की श्रद्धा स्थिर होती है।

आचार्य ने जिस रमणीयता को स्वीकार किया है उसका स्पष्टीकरण भी वही कर दिया गया है 'रमणीयता च लोकोत्तराङ्गान्जननानगाचरता' अर्थात् 'लोकोत्तरस्यालोचनस्य आङ्गान्स्यानस्य, जनकमुपादेय यजमान तद्गोचरतातद्विहितविषयता रूपा य निष्ठा रमणीयतत्त्वम्' यहाँ जिस लोकोत्तर आनन्द की बात कही गई है इस केवल अनुभव द्वारा ही समझा जा सकता है। साहित्य दण्डकार विषयनाथ ने भी इसका समर्थन किया है कि 'सचेतमामनुभव प्रमाण तत्र प्रवक्तव्यम्'। हम प्रकार चित्त पर पड़े हुए सत्कार का अनुमोक्षण जिस चमत्कार को उत्पन्न करता है वह प्रतीक्षित है। इस दो रूपों में ग्रहण करेंगे।

(१) रमणीयता या सौंदर्य का स्वरूप लोकोत्तर होने से इसकी अलोक सामाग्य स्थिति है।

(२) यह चमत्कार ज्ञान आङ्गाद तथा ज्ञिया वृत्ति का संश्लिष्ट रूप उपस्थित करता है।

इस स्थल पर ध्यान देने की एक बात यह है कि रमणीयता का यह आनन्द 'यत्किमपि सुख दुःख जय सासारिक प्रयोजन की तर्जनी के आनन्द से भिन्न होता है इसी कारण यह रमणीय भी है। इस दृष्टि से इस आनन्द प्राप्ति की तीन उत्तरोत्तर श्रेणियाँ मानी जा सकती हैं—(१) किसी चमत्कार मुक्त रचना द्वारा किसी विषय का अभिव्यक्ति होना। (२) इस अभिव्यक्ति से ज्ञान की सखियता। (३) आनन्द की प्राप्ति। इससे स्पष्ट हो जाता है कि किसी माध्यम द्वारा वर्तित विषय की अभिव्यक्ति से आनन्द की उपलब्धि हो पाती है। काव्य के लिये इस माध्यम के साथ अर्थ का महत्ता भी रहनी है। इसी से अपना निष्कर्ष देते हुए जगन्नाथ ने बताया है कि इस प्रकार लोकोत्तर आङ्गाद का जनक भाव के अर्थ के प्रतिपादक शब्द में काव्य है। यह रमणीयता

१ रम गङ्गाधर । पृ० १० व्याख्याकार बन्नीनाथ भा । चौथम्भा विद्याभवन बनारस सं० १०११

का आधार लेता है और यही लागूतर आह्लाद सौंदर्य जनक है । इस प्रकार यह स्पष्ट हो गया कि वाक्य का रम सौंदर्य की अनुभूति ही है । वस्तु दशन का विषय होकर शब्दों के माध्यम से जब रमणीय और चमत्कार युक्त रूप में अभिव्यक्त हो जाता है तो वही वाक्य सना का धारण करता है । सुंदर भाव या वस्तु ही अन्तर्मा की चेतना से सम्बद्ध हा सस्कारों के उद्बुद्ध हान पर सत्व का उद्रेक कर देता है । यही जब अभिव्यञ्जनात्मक सौंदर्य का साहाय्य पा लेता है तो सुंदर हा जाना है । इस प्रकार भारतीय काव्य शास्त्र की सौंदर्य चेतना मन की चेतनापूर्ण गत्ता अथवा चेतन अंश के स्वीकार से अन्त मु खी हो मानी जायगी, पाश्चात्या के समान बहिर्मुखी नहीं ।

यही पर सौंदर्य शब्द के अर्थ अर्थों पर भी विचार कर लेना चाहिए इसके विभिन्न प्रयोगों का निर्देश निम्नलिखित रूप में किया जा सकता है ।

(क) व्युत्पत्तिगत अर्थ—(१) सौन्दर्य शब्द की रचना सुन्दर' विशेषण से भाव अर्थ में 'प्यञ्' प्रत्यय लगाकर हुआ है । सुन्दर + प्यञ् (य) अर्थात् सुन्दरस्य भाव सौन्दर्य । इसमें सुन्दर के आदि उ का औ तथा अत्य अकार का लोप होकर सुन्दर + य → से सौन्दर्य शब्द निष्पन्न हो जाता है ।

(२) सुद पूर्वक रा धातु (आदान → लाना) में औणादिक अन्त प्रत्यय से सुन्दर शब्द बनना है तथा 'गुण वचन ब्राह्मणादिभ्यः प्यञ्' सूत्र से प्यञ् (य) लाने से 'सौंदर्य' शब्द बनना है । सुद रति इति सुन्दर तस्य भाव सौन्दर्य । अथवा सुष्ठु उदयति इति सुन्दर तस्य भाव सौंदर्य मानकर अच्छी प्रकार से प्रसन्न करने के अर्थ में भी इस शब्द का प्रयोग होता है ।

(ख) बोधगत अर्थ—(१) वाचस्पत्य काश न अनुसार 'सु उपसर्ग पूर्वक उद् धातु में 'अरन्' प्रत्यय जोड़कर यह शब्द बनता है । सु अर्थान् (अच्छी प्रकार) उद् (आदर करना) से अरन् प्रत्यय जोड़कर यह शब्द निष्पन्न हुआ है । इस रचना से इसका व्युत्पत्ति मूलक अर्थ 'अच्छी प्रकार आदर या सरम कराना' होगा । सुन्दरता में वित्त को सरम बना देने की क्षमता रहती है ।

(२) एनागुय काश में सुन्दर' शब्द के कई अर्थ हैं । 'सुष्ठु उन्नति-आद्री करोति चित्तमिति ।' अर्थात् जो वित्त को अच्छी प्रकार आदर करे, उसे सुन्दर कहेंगे । वहाँ पर इस शब्द की व्युत्पत्ति 'सु' पूर्वक उदा (क्लेदने) और अर प्रत्यय लगाकर की गया है । इस शब्द को स्पष्ट वर्णन के लिये

पर्याय रूप में जिन अर्थों का प्रयोग हुआ है, वाग्वार की दृष्टि में वे सभी शब्द समानार्थक हैं।

(ग) अर्थ अर्थ—गुण उदयति इति गुणर तस्य भाव सौंदर्य मानकर अच्छी प्रकार प्रस्तुत करने का अर्थ में इसका प्रयोग किया जा सकता है। इस प्रकार सौंदर्य में आनंद देने का गुण वर्तमान रहता है।

संस्कृत कवियों का मत—

संस्कृत साहित्य के अर्थ विद्वानों एवं कवियों के विचारों को ग्रहण करना समीचीन नहीं होगा। अध्ययन से ऐसा प्रतीत होता है कि वाल्मीकि कालिदास माघ भारवि भास बाण आदि की सौंदर्य चेतना अधिक जागरूक रही है। कालिदास तो प्रेम और सौंदर्य के कवि ही हैं। बाण की कल्पना उनकी सौंदर्य वृत्ति की परिचायिका है। जमश सौंदर्य विषयक इन कवियों की मायता पर भी प्रकाश दिया जायगा।

संस्कृत साहित्य के आदि लौकिक ग्रंथों के वाच्यिक का अन्त विषय पण करने से यह बात अलग भाति स्पष्ट हो जाती है कि सपत्नी वाल्मीकि के समस्त काम-रत लौकिक मिथुन में से एक का निषाद द्वारा बंध बंधे जाने पर उनके मुख से जिस श्लोक बह बाणी का निस्सरण हुआ उसका विचार स्वयं उन्हें भी विस्मय विमूढ़ बनने में मग्न सिद्ध हुआ। वे बार-बार उन श्लोक का उच्चारण करते हुए भाव विभोर हो गए। उन रथ विह्वल दशा में उन्होंने कहा था कि अहो गान्धर्व माधुर्यम् और इस सुनकर मुनिगण भी 'वाष्प पयस्कूल नम्र वान हो गए थे। यदि इस स्थिति का विश्लेषण कर तो स्पष्ट है कि विह्वलता जय अश्रु विन्दुओं का आविभाव गति के माधुर्य के समर्थन में मन के सहज उद्गार अपने मूल रूप में सौंदर्य मूलक वृत्ति के ही परिचायक हैं। अतः लौकिक काव्य में सौंदर्य शास्त्र के मूलभूत तत्व माधुर्य का प्राग्भवा वाल्मीकि रामायण से ही समझना चाहिए।

कालिदास की सौंदर्य चेतना अत्यधिक विकसित थी। उन्होंने सौंदर्य को सभी अवस्थायामें रूप का पापक माना है। मनाहर आकृति वाला कोई वस्तु भी वस्तु शोभा विधायक हो जाती है।³ प्रसिद्ध प्रसाधन के अभाव में

¹ हलायुद्ध कीर्ति पृ० ७१४

² तच्छुत्वा मुनयः सर्वे वाष्पपर्याकुलेशणा — वाल्मीकि रामायण।

³ सर्वावस्थानु रमणीयवभाकृति विभवाणाम् शाकुंतलम् अंक ६
(ii) सर्वावस्थानु चारुता शोभांतरं पुष्पाति । , अंक २
(iii) स्वावस्थानु अनन्यता रूपस्य ।' मानविकाग्नि मित्र

भी ऐसी आकृति बाला की शोभा बढती ही है। अभी ने बत्तल द्वारा शकु-
तला का सौन्दर्य और बढ जाता है।¹ भास ने भी बनाया है कि मुरूप लोणा
के लिये सभी वस्तु अलवार हा जात है।² इससे यह स्पष्ट हो जाता है कि
मुरूप व्यक्ति या वस्तु की सुंदरता स्वतः मिद्ध ह उसने लिये बाह्य साधनो
की अनिवार्यता नहीं है। प्रमिद्ध मण्डना के अभाव में भी सौंदर्य वृद्धिगत ही
होता है। यहा सौन्दर्य की प्राकृतिक मत्ता का सम न मिलता है। ऐसा सौंदर्य
मन को पापवृत्ति की ओर कभी भी नहीं ल जा माता है।³ इससे स्पष्ट है
सौन्दर्य में सात्विकता उत्पन्न करने की क्षमता रहती ह। इसमें मधुर एवं
मनोहर आकृति की मुगोलता बनी रहती है। यह सौंदर्य इसी कारण ईश्वर
द्वारा प्रतिष्ठित, आध्यात्मिक और अभौतिक भी ह। कालिदास ने हारमोनी
और सीमेद्री को भी मव द्रव्य समुच्चय और यथा प्रदण विनिवेश' भाव द्वारा
व्यक्त किया है। जिसे पाश्चात्य सौंदर्य शास्त्री सौन्दर्य के अवयव के रूप में
स्वीकार करते हैं।

कालिदास के सौंदर्य की पूर्णता उपेक्षणीय नहीं है। पावती के मृजन
में 'जग की रचना करने वाले ब्रह्मा ने सभी उपमान द्रव्या के समुच्चय से उ-ह
यथा स्थान विनिवशित करके एक ही स्थान पर सौन्दर्य की पूर्णता को देखने
की इच्छा से यत्नपूर्वक उसका निर्माण किया है।⁴ यही कारण है कि रूप
और सौंदर्य इनकी दृष्टि में सभी अवस्थायामें प्रिय और आकर्षक बना रहता
है। एक ग्रन्थ स्थल पर पावती के स्वरूप वणन में मुरूप और भरविन्द को
प्रस्तुत करके सौंदर्य मिद्ध के लिये व्यक्ति और वस्तु के सामञ्जस्य का रहस्यो
मीलन किया गया है।⁵ यहाँ पर सौन्दर्य के अधिष्ठान की चर्चा की गई है
और विषय तथा विषयी गाना के समन्वय में सौंदर्य को स्वीकार किया
गया है।

¹ इयमधिक मनाभा बत्तलेनापि तवा

निमिष हि मधुराणामण्डन आकृतिनाम् । शाकुंतलम्

² सबमलकारा भवति मुरूपाणाम् । भास नाटक चरम् । पृ० १२६

³ यदुच्यते पावति पापवृत्तये न रूपमित्यभिचारि तद्वच । कुस ५/३६

⁴ सर्वोपमा द्रव्य समुच्चयेन यथा प्रदेश विनिवेशितम् ।

सा निर्मिता विश्वमृगा प्रयनादकस्थ सौंदर्य न्हितक्षयव । कु० स० १/४६

⁵ उमीलित मूलिकयव चित्रम् मूर्पाणुमिरभिन्नमिवारविन्दम् ।

वभूव तस्या चतुरस्रगोभी, वपुर्निभत नवयोवनेन ॥

सौन्दर्य की निरन्तर नूतनता व सम्बन्ध में भी इनका अपना विचार है। यह प्रतिक्षण करना ही रहना है। मानविकागमित्र में इस विचार का एक अच्छा उदाहरण मिल जाता है। उस नाट्य का एक पात्र नाट्याचार्य गणनास कहता है कि यह राजा भरा परिचित नहीं है ऐसा नहीं है। वहाँ भरा जाना अगम्य भी नहीं है। इसके समाप में चर्चित हो जाता हूँ क्योंकि यह मेरे नेत्रों को प्रतिकरण नवीन प्रतीत होना रहता है।¹

माघ की सौन्दर्य वरूपना भी इसी प्रकार की है। इनके विचार से दण्डाण में जो नवीनता को धारण करता है उस ही रमणीय रूप कहते हैं।² यह सौन्दर्य वस्तु का आन्तरिक गुण होने से वस्तु निष्ठ हो जाता है। माघ के रमणीय रूप की इस व्याख्या से तीन बातों का ज्ञान होना है (१) सौन्दर्य के रूप को ग्रहण नहीं किया जा सकता है क्योंकि यह प्रतिक्षण बदलता रहता है और उसमें नवीनता आती रहती है इससे वह अप्राप्तता के कारण निश्चित रूप वाला नहीं हो पाता है।

(२) सौन्दर्यपूर्ण वस्तुओं के दर्शन में अस्तित्व का भाव बना रहता है। सौन्दर्य का मूल भाव वास्तव में यही है और इस रूप में पार्श्वार्थ सौन्दर्य शास्त्र में इसकी चर्चा नहीं मिलती है। प्रतिक्षण की नवीनता का यह ध्यान केवल भारतीय परम्परा में ही प्राप्त है। इसकी विशेषता यही है कि निरन्तर नूतन तथा अपनी परिवर्तनशीलता में भी आकषक है। यही सावर्ण्य का मूल है।

माघ व इस विचार की तीसरी विशेषता यह है कि सौन्दर्य धर्म धारण और आकार की सीमाओं का उल्लंघन करके अपनी मृदुमत्ता और अप्राप्तता से प्रेक्षक को घमस्कृत कर देता है। भारवि के मत से रम्य वस्तुएँ गुण की अपेक्षा नहीं करती। इस दृष्टि से रम्यता भी निरपेक्ष सिद्ध होती है।³ सौन्दर्य की पराकाष्ठा का धारण भवभूति ने मालती माधवम् में किया है। मालती सौन्दर्य की निधि या देवता है सौन्दर्य व सार का निवेदन है इसका निर्माण में निश्चय ही इन्द्र मुधा मृगाल व्याहस्ता आदि का उपकरण लिया गया है

¹ न च न परिचितो न चाप्यगम्य चकितमुपति तथापि पार्श्वमस्य ।
सलिलनिधिरिव प्रतिकरणं भवति स एव नवनवोऽयमदण्डो । मालवि०

² दण्डे दण्डे यत्नवतामुपति तत्त्व रूप रमणीयताया । शिशुपाल वध ४/१७

³ न रम्यमाहायमपि ते गुणम् । निरानाजु नीयम् ४/२३

और इसका निमाण करता स्वयं कामन्द है।¹ इस प्रकार ब्रवि परम्परा में प्रसिद्ध सौंदर्य व सर्वोत्तम साधन एवं तत्वा व समग्र स ज्ञेय उच्चतम रूप में प्रस्तुत किये जान की चेष्टा की गई है। इसे सौंदर्य की पूर्ण वलपना कह सकत हैं।

इन उद्धरणों से स्पष्ट है कि मस्तुत कविता न सौन्दर्य के यथातथ्य चित्रण व अपनी असमयता व्यक्त की है। उनके मन में इसकी पूणता का बोध हो बार बार होता रहा है फिर भी य उम शब्दा में नहीं वाध पात थे। इन कवियों में सौंदर्य व पराश्रय निरूपणता निन जनता पूर्णता आनन्द-त्मकता आदि गुणा का वर्णन किया है। इनकी सौन्दर्य रचना अद्वितीय और स्वत सिद्ध है। इसक लिए किसी बाह्य माधन की श्रवणनता नहीं है। सौंदर्य व पयाय के रूप में यहा कद श्रुति मिलत है। यथा सुन्दर के लिए शोभन, विचित्र चित्रमय के लिए पञ्चल और आनन्दमय के लिए रमणीय तथा रूपवाद के लिये चारु जस पर्याया का प्रयोग किया गया है। सौंदर्य की वस्तु निष्ठता में इन कवियों का विश्वास बना हुआ था। ऐसा प्रतीत होता है कि सौन्दर्य-शास्त्र नाम से स्वतन्त्र रूप में मौदय की व्याख्या तो नहीं हो पाई है परन्तु प्रसगत सौंदर्य सम्बन्धी सभी आवश्यक तत्वा का विवेचन संस्कृत साहित्य में प्राप्त हाता है। यदि इन सभी विचारों को मगृहीत कर दिया जाय, तो यह एक शास्त्र का रूप ग्रहण कर सकता है।

उपयुक्त विवेचन से यह स्पष्ट है कि सौन्दर्य की व्याख्या करते हुए दाशनिक मनोवज्ञानिक और शृंगार भूलक विवेचन प्रस्तुत किया गया है। दाशनिक व्याख्या द्वारा मौदर्यानुभव में जमान्तर के सम्बन्धों की महत्ता स्वीकार की गई है। वस्तु-सौंदर्य के साथ चित्त पर पड़े संस्कारों से ही उमके सौन्दर्य का अनुभव होता है। न्त संस्कार से रहित होकर केवल वस्तुगत सौंदर्य अनुभविता के अभाव में व्यथ हा जाता है। मनोवैज्ञानिक व्याख्या में सौंदर्य बोध के लिये आकषण रक्ति प्रियता, आकाङ्क्षा-तृप्ति और वासना का महत्व स्वीकार किया गया है। शृंगार भूलक विवेचन में वस्तु का सौन्दर्य प्रकृति का साहचर्य, सौंदर्य की बोध विद्याभन शक्ति लावण्य प्रतिक्षण की भासमान नवलता, अवस्था निरपेक्ष रमणीयत्व पूणत्व आत्म निभरत्व आदि तत्वों

¹ सा रामणीयनिधेरधि देवता वा । सौंदर्यसारनिकाय निवेदन वा ।
तस्या सखे नियतमिदमुपा मृगान्ज ज्योत्स्नानि कारणमभू मदनश्च वेद्या ।
भासती माधवम् भवभूति

की चर्चा की गई है। सौन्दर्य की स्थिरता के लिये प्राकृतिक मानवकृत एवं स्वर्गिक उल्लेखों का प्रयोग भी बताया गया है। इन्हीं प्रवृत्तियों का आधार लेकर रूप में सौन्दर्य को देखने की चोटा की गई है।

अतः यह कहा जा सकता है कि सश्रुत साहित्य में सौन्दर्य की जो कल्पना की गई है वह रूप पर आधारित है। रूप में आधार एवं विभिन्न अंगों के उचित संगठन आदि का सौन्दर्य रहता है। यह रूप बाह्य प्रसाधनों के अभाव में भी स्वतः समझी समझीयता से उद्भासित होता रहता है। इसमें रूप के नैसर्गिक गुणा का समझन मिलता है अर्थात् सौन्दर्य की दृष्टि कम दीप्त पड़ती है। यही पर हिन्दी के विद्वानों की सौन्दर्य विषयक भावना भी देख लेनी चाहिए।

हिन्दी कवियों का मत

सौन्दर्य विषयक हिन्दी कवियों की अपनी अलग भावनाएँ हैं। मिहरी की धारणा इस सम्बन्ध में प्रमुख दो रूपों में दीप्त पड़ती है। प्रथमतः यस्तु में रूप अथवा कुरूप का नहीं मानते हैं। उनके विचार से यस्तु में रूप अथवा कुरूप नहीं होता, अतः समय-समय पर मन की रुचि के अनुसार ही यस्तु प्रिय अथवा अप्रिय प्रतीत होती है।^६ इस विचार का विशेषण रस में मिलता है कि मिहरी ने सौन्दर्य के आत्म-भरक शिरोधार्य का समर्थन किया है। सौन्दर्य का विषय प्रधान न मानकर विषय प्रधान माना है और सौन्दर्यानुभूति में व्यक्ति की भावना का मुख्य स्वीकार किया गया है। इस प्रकार सौन्दर्य आत्म-भरक का जाता है। वास्तव में व्यक्ति में ही सौन्दर्य का मान देना है। वह व्यक्ति की जान बानी वस्तु या व्यक्ति में नहीं जाता। एक दूसरे स्थान पर उल्टी रूप का विधान जाता और यही की

संस्कृत कवियों की भांति इनकी सौंदर्य कल्पना भी बहुत उच्च-कोटि की है। वास्तविक सौंदर्य का भ्रम तो ससार का बड़े से बड़ा कलाकार भी नहीं कर सकता है। विहारी की नायिका के सौंदर्य को चित्रित करने में जगत् के केते चतुर चितेर कूर हां जाते हैं।¹ इसका कारण सौंदर्य की प्रतिक्षण की नूतनता और रमणीयता है। दास की नायिका भी 'भार म और पहर में और दोपहर में और ही हां जाती है।² मतिराम की कल्पना में पास से देखने पर गुराई खरी दीव पड़न सगनी है।³ पद्मावर ने अंगों के पल-पल में घूमते रहने की बात कही है। इसी से ऐसी बाला का वर्णन करते नहीं बनता है —

पल-पल में पलटन लग, जाके भग्न अनूप ।

ऐसी इक ब्रजमान का कहि नहिं सकत सरूप ॥

यहां उनका वस्तु परक दृष्टिकोण स्पष्ट हो जाता है जिसमें सामीप्य भी एक आवश्यक तत्व हो जाता है। इनकी सौंदर्य दृष्टि का माधुर्य परिचिति की सादृता में स्पष्ट हो जाता है। कुलपति मिथ ने राधा की 'लुनाई' की सरसता की कल्पना की मधुरिम जगत् में परिणित कर दिया है। सूर की नायिका दृष्टि से पहचान मानती ही नहीं हैं क्योंकि उनका रूप निमिष निमिष में और हो जाता है। अतः रूप की एक निश्चित धारणा के अभाव में छवि की रति नहीं हो पाती।⁴

तुलसी की सौम्य चंचा भी दृष्ट्य है। उन्होंने मनोहर शब्द का प्रयोग बार-बार किया है। उनके मति के अनुसार राम की कथा 'मनोहर' है। कई मनोहर मति अनुसारी। काव्य में बाल्मीकि ने माधुर्य आचार्य जगन्नाथ ने रमणीय का प्रयोग अधिक किया है। इसी प्रकार तुलसी ने उसी अर्थ में मनोहर शब्द का प्रयोग किया है। इस मनोहरता के साथ

1 लिखन बठि जाकी सविहि गहि गहि गरब गरूर ।

भये न केते जगन के चतुर चितरे कूर । विहारी

2 आज भार औरई पहर हां औरई ह्व, दोपहर औरई,
रजनि हान औरई । दास

3 ज्या ज्या निहारिय नरे ह्व नैननि,
त्यो त्या खरी निवर सी निवाई । मतिराम

4 स्याम मो बाहे की पहचानि ।

निमिष निमिष वह रूप न वह छवि, रति कीज जेहि आनि । सूर

मंगलशरिता व गुण का भी उहनि माना है। 'मधुर भाहार मंगलशरी'। रामचरितमानस में वर्णित विभिन्न बाटा को 'मनोहर' कहा है। उपमाओं का विचित्र विलास मनोहर है। चौपाइयाँ 'चाह' हैं। कवि-युक्तियाँ भी 'मज्जुता' हैं। छन्द सारठा दोहा व सभी सुन्दर हैं, अथ अनूप हैं।^१ तुलसी के छंदा की विवेचना मात्रायाँ मात्रा की न होकर उनका प्रति विशेष अभिव्यक्तियों में है। छन्द विभिन्न रंग के कमला के तुल्य मान गये हैं। यह अथ पूरा व पराग, मकरन्द, सुरास आदि के समान जिन को आह्लासित करता है। अतः मधुर मनाहर मज्जु चाह आदि शब्दा का प्रयोग उनकी सौन्दर्य-वृत्ति का ही प्रकट करता है।

आधुनिक युग में जयशंकर प्रसाद ने सौंदर्य की चेतना का उद्भव करदान कहा है।^२ यदि सौंदर्य का सम्बन्ध चेतना से है तो यह मानसिक जगत की वस्तु है। अतः प्रसाद को आत्मवाणी दृष्टिकोण वाला कहा जायगा। पत ने सुन्दरता को सम्पूर्ण लक्ष्यों का मन्थन बताया है।^३ मैथिलीशरण गुप्त ने निर्वचन रूप को विरपास और कल्पना के मन का सुन्दरप कहा है।^४

उपसुक्त विचारों से यह स्पष्ट है कि भारतीय काव्यशास्त्र में सौंदर्य का विवेचन स्वतंत्र अध्याय के न होकर काव्य रस या रमणीयाथ का प्रसंग पर हुआ है। वाच्य-अर्थों में भी इस स्वतंत्र अध्याय प्राप्त नहीं हो सता है। आज के अर्थ में सौंदर्य शब्द का विवेचन भी नहीं होता था। आज तो इसे वाच्य का प्राण माना है। स्वतंत्र मूल अन्वयों और अर्थों का वाच्य मिश्रित माना जाता है। वाच्य की आधुनिक विचारधारा का प्रभाव भी उक्त लोप नहीं है। इस सम्बन्ध में डा० विजयन्द्र तिलक का मत दृष्टव्य है, अन्वय का जो हृदय एवम् विद्युत्-चुम्बक के रूप में विद्युत्-चुम्बक का गन्तव्य है वह सुन्दर का भूमिका में सामा आया और उसका बाह्य एवं आन्तरिक स्वरूप का आन्तरिक धारण हुआ। ईशा का उद्गीर्णनी शरी के

१. छन्द-शरिता सुन्दर शरी। मर्द बहुरंग कमल कुल मोहा।

अथ अनूप गुलाब मरमा। मर्द पराग मकरन्द सुवास। सुन्दरी

२. 'आज के स्वतंत्र चेतना का सौंदर्य शब्द मूल रूप में है—

शिवम अन्तर्धर्मिता के कानन में जन्म रत्न है। कामादना-नन्दा रस

३. छन्द-शरिता बहुरंग कमल कुल मोहा। मर्द पराग मकरन्द सुवास। सुन्दरी

४. स्वतंत्र मूल अन्वयों और अर्थों का वाच्य मिश्रित माना जाता है।

५. 'आज के स्वतंत्र चेतना का सौंदर्य शब्द मूल रूप में है—

अंतिम चरण में सत्य शिव, सुन्दरम् के रूप में जो सिद्धांत वाक्य बगला भाषा से हिंदी में आया, वह भी कदाचिन् पाश्चात्य भीमामकी की विचार धारा से ही नहीं बरन् शब्दावली से भी प्रभावित था ।¹

स्पष्ट है कि भारतीय वाक्य शास्त्रण सौन्दर्यानुभूति में मन के चेतन अंश की महत्ता को स्वीकार करता है । इसमें यह अन्तर्मुखी है, साहित्य में सौंदर्य का आरम्भ शब्द की जिज्ञासा के साथ स्वीकार की जा सकती है, क्योंकि आत्मा की जिज्ञासा सहज एवं स्वाभाविक है । यह सा दमानुभूति शब्दावली के माध्यम से भाव जगत् की निधि बनकर सौंदर्य का परिष्कृत रूप हमारे समक्ष लाती है जिसे लक्ष्य करके सौंदर्य का बोध हो, वही वस्तु सुन्दर है । वह शब्द, भाव, कवि या कलाकार की स्टाटि कुछ भी हो सकती है । वस्तु सभी सुन्दर कही जाती है जब उपचेतन के सस्वार उद्बुद्ध हान पर मन की एक विशेष स्थिति बन जाती है । यही स्थिति सत्वोद्भूत की भाव भूमि है । रात्र तो यह है कि कलात्मक अभिरुचि जिनमें है, वे सभी सौंदर्य के पात्रणी है और सहृदय भावा का प्रेयसीय बनाने के साथ ही अत्यन्त कलागत सौंदर्य को देखता और परखता भी है ।² ऐसा सौंदर्य की तीन काटिया हो सकती है (१) देखत ही लुब्ध कर लेने वाला सौंदर्य । ऐसा बणन मूर न एवं स्थल पर अर्ध्या किया है ।³ (२) दैनिक व्यवहारो में दीप्त पड़ने वाला सौंदर्य, जिसका मन्त्र परिचय की अधिकता से चेतन दशा तक नहीं पहुँच पाता या वह वस्तु विशेष चर्चा की विषय नहीं बनती । बहुधा सम्बन्ध भावना की मधुरता व अभाव में ही वस्तुगत सौंदर्य का अभाव सा रहता है । यदि वही वस्तु हमसे सम्बन्धित हो जाय तो उसके सौंदर्य का अलौकिकत्व प्रकट हान लग जाता है । (३) मध्यवर्ती सौंदर्य यही काय का प्रत्यक्ष हो सकता है क्योंकि वस्तु में सम्बन्ध रहने से या तो

1 हिंदी काय और उसका सौंदर्य भूमिका भाग डा० विजयेन्द्र स्नातक ।

2 Every man is an artist not only in that he conveys his impressions to others by language but because he perceives the beauty of world and of art each of which he must create or recreate for himself since neither speaks to the animal Carritt

3 ओचक ही देखी तहाँ राधा, नन विशाल माल न्य रासी ।
नील बगन परिया कटि बाँधे वेनी रुचिर भाल भक्मोरी ।
मूर रयाग देखत ही रोझे, नन नन मिलि परी ठगोरी । मूर सागर ।

वह अनोखी हो जायगा या भाव सवलित होकर हमारे समक्ष प्रस्तुत होगा। मध्यवर्ती स्थिति में वस्तु का वास्तविक मूल्यांकन सम्भव होता है। ऐसी वस्तु सौन्दर्य युक्त होकर हमारे समक्ष आती है। इस सौन्दर्य का अन्वय तत्त्व स्वीकार किये गये हैं। इसको यादगार करने का पूर्व सुन्दर शब्द के माध्यम उदात्त और कुरूप के सम्यग्धों का स्पष्टाकरण होगा।

सुन्दर और उदात्त—

सौन्दर्य आत्मा का धर्म है। वस्तु के साथ मन का रागात्मक सम्बन्ध स्थापित हो जाने पर तथाकथित समुन्दर वस्तु भी सुन्दर प्रतीत होन लगती है। ऐसी वस्तुओं में मन या आत्मा का विभिन्न गुण धन तथा विज्ञानता आदि के दर्शन होने लगते हैं। यहाँ तक कि प्रकृति का विज्ञान रूप भी हमारे आकर्षण का केन्द्र बन जाता है। इस आकर्षण के साथ सौन्दर्य के अन्वय भी कई तत्व—नवीनता, आधुनिकता, रमणीयता, आश्चर्यजनकता—आदि की ध्वनि भी गयी है। प्रकृति की इस विज्ञानता को देखकर उसकी महानता का हम स्वीकार कर लेते हैं। हमारी मीन स्वीकृति उस विज्ञानता का समक्ष अपनी लघुता का व्यक्त करने लग जाती है। विज्ञानता और आत्म लघुता के इसी भाव में उदात्त तत्व दिखता रहता है।

आत्मा की विज्ञानता में उदात्त तत्व निहित रहता है। उदात्त बोध के अवसर पर दृश्य वस्तु में भय का मिश्रण और तत्त्वज्ञान आत्मक भी विभीषिका के माध्यम अपनी लघुता का बोध भी तुलनात्मक दृष्टि से बना रहता है। वायु में विलीन विराट घटनाएँ जीवन का विराट राग द्वेष त्याग और धीरता आदि सभी विराट का किसी रूप की अभिव्यक्ति बनती हैं। उत्तम पर्वत श्रेणियाँ महासागर की गहनता एवं विस्तार का तार का भयावह गुफाएँ तथा इसी प्रकार के अन्य विराट वस्तुओं में उदात्त के भाव उत्पन्न होते हैं। यह उदात्त-तत्व सुन्दर में भिन्न होता हुआ भी उसके भेद में एक है।

सुन्दर का विशेषण करने हुए उसने पाँच भेद किये गये हैं। उदात्त (Sublime), मध्य (Grand), सुन्दर (Beautiful), मनोरम (Graceful) और सज्जित (Pretty)। इनमें उदात्त का पराकाष्ठ और सज्जित को अपराकाष्ठ बताया गया है। सुन्दर का मध्यवर्ती स्थिति स्वीकार की गयी है। इसकी स्थिति बहुत कुछ प्रमाण गुण की सी मानी गयी है। सुन्दर तत्व एक और उदात्त और मध्य में और दूसरी ओर मनोरम और सज्जित में मूलतः बतमान रहता है। भाव पक्ष में उदात्त की अनुभूति चित्त का उत्कर्ष और विस्तार के रूप में होती है। आनन्द और प्रमाता के बीच एक सुन्दर

सामञ्जस्य स्थापित हो जाता है। मुदर की अनुभूति प्रीति के रूप में होती है।¹

उदात्त शब्द का प्रयोग नायक विश्लेषण प्रसंग पर भी नाट्यशास्त्र के विभिन्न ग्रन्थों में किया गया है। नायक या नेता के चार भेद घोर तलित प्रशात, उदात्त और उद्धत बताये गये हैं। इन चारों भेदों में घोरता का गुण अनिवाय रूप में बनमान है। घोरताकाटि का नायक महासत्त्व, अत्यन्त गम्भीर, क्षमाशील, अविकल्पन स्थिर, निगूढ अहंकार वाला और दृढव्रत हाता है।² इन विशेषताओं में गम्भीरता की अत्यधिक महत्ता स्वीकार की गई है। एक अन्य स्थल पर लोकातिशय सम्पत्ति वरुण या प्रस्तुत के अग्र रूप में महापुरुष का चरित्र सुनना ही उदात्त बताया गया है। लोकातिशय सम्पत्ति वरुणनात्तमुच्यते। यद्वापि प्रस्तुतस्याङ्ग महता चरित भवेत्।³ यहाँ पर महापुरुष के कथन द्वारा भी लोकोत्तर विशाल चरित्र की व्यञ्जना की गई है। इससे स्पष्ट हो जाता है कि उदात्त में महानता का होना आवश्यक है परन्तु वभव सम्पन्न ऐश्वर्य युक्त राज दरबार का वरुण उदात्त की श्रेणी में नहीं आयेगा।

मुदर को ललित और उदात्त की मध्यवर्ती स्थिति में माना गया है। 'ललित' शब्द की ज्वाला पर हुई है। घोर ललित नायक को निश्चिन्त, कलात्मा में आसक्त मुग्ध और कामल चित्त का बताया गया है। शृंगार की प्रधानता के कारण उसने आचार-व्यवहार और चित्त की वृत्तियाँ में मुकुमारता होना है। वह मृदु होता है। नायक के आठ सात्विक गुणों में भी 'ललित' की गणना की गई है। स्वाभाविक शृंगार और आचार की चेष्टा करने का ललित कहते हैं।³ नायिका के स्वभावज अन्वहार में भी ललित की गणना होती है। यहाँ पर मुकुमार अंग के सरस वियाम में 'ललित' माना गया है। अंग की मुकुमारता मुदरता के साथ रहती है। सौंदर्य के अभाव में सुष्ठुता का यह गुण नहीं पाया जाता। अतः ललित और मुदर का विशेष सम्बन्ध माना जायेगा।

भारतीय परम्परा में जो सम्बन्ध ललित और उदात्त में है, पाश्चात्य सौंदर्य शास्त्र में वही सम्बन्ध उदात्त और मुदर में है। इस दृष्टि से ललित

1 काव्य में उदात्त तत्त्व—डा० नमन

2 मद्भागवतो-निगन्तार क्षमावानविकल्पन ।

स्थिरा निगूढहृद्धारो धीराशान्ता दृष्टयः ॥ दशरूप २/६-१ धनत्रय

3 शृङ्गाराङ्गः षष्ठा क सञ्ज ललित मृत् । २/१४ दशरूप

और सुन्दर दोनों समानाधिक्य हैं। सौन्दर्य व मोहन शक्ति या सावण्य जलित होने से ही प्रिय और आह्ला होता है। इसमें आत्मीयता का भाव उत्पन्न हो जाता है। इसी से उसके सानिध्य की कामना मन में बनी रहता है।

सुन्दर में प्रियता का जो भाव है उदात्त में उग काटि का भाव उपलब्ध नहीं होता। उदात्त के विशेष गुण व कारण यह थड़ापन होना है। इसमें शील और महानता का सौन्दर्य रहता है। उदात्त की महानता के कारण उसके प्रति थड़ा मिश्रित और एक भय युक्त भाव का उत्पत्ति होती है। उदात्त सौन्दर्य का आलम्बन हमारे थड़ा भाव का उभारता है और यह सौन्दर्य युक्त आलम्बन हमारा प्रेम पात्र बनता है। इस प्रकार उदात्त और सौन्दर्य की अनुभूतियों के फल में अंतर पड़ता है। पहल में थड़ा और दूसरे में प्रेम है। सुन्दर की आत्मीयता उदात्त व भय में परिवर्तित हो जाती है। इस प्रेम का एकान्त भाव थड़ा में विस्तार पा जाता है। प्रेम में आश्रय और आलम्बन की एकता मानी जाती है थड़ा में आश्रय अनन्त हो सकता है।

उदात्त तत्त्व के मूल पर विचार करने से पता चलता है कि ब्रह्मिय युग का ऋषि प्रकृति के महान् तत्त्वा का एक विशेष शक्ति व रूप में स्वीकार करता रहा है। वह उनसे आतंकित रहता था। उसका प्रति उदात्त भावना थी। इस प्रकार आरम्भ में उदात्त व माय भय की भावना वर्तमान रहता रही है।

वक्त्र में बताया है कि उदात्त और सुन्दर में भिन्नता है। सौन्दर्य का सम्बन्ध प्रियता से है और उदात्त का दुःख और भय से है। कुरूप का सुन्दर का विरोधी माना है। इससे यह प्रियता का विरावी भाव हो गया।¹ इनका प्रतिरिक्त रूपहीनता शक्ति महान्तर आत्मा उदात्त व भय महत्वपूर्ण गुण हैं। लिट्टोवेल ने वक्त्र के उदात्त के एक और गुण का संकेत किया है। उदात्त की स्थिति में भय तभी उत्पन्न होता है जब जीवन और शरीर व लिए वास्तविक खतरा नष्ट होता है।²

काट की उदात्त कल्पना वक्त्र के सिद्धान्त से प्रभावित है। यह का विचार है कि जो कुछ भयानक है अथवा भय व उदात्त का मूल है उस उदात्त उद्गम का एक साधन मान सकते हैं।³ इनका आधार उदात्त का

¹ History of Aesthetics P 203

² A critical History of Modern Aesthetics P 50

³ Whatever is fitted in any sort to excite the idea of pain, and danger that is to say whatever is in any sort terr

सम्भव आत्म रक्षा से अवश्य है किन्तु उदात्त की कलात्मक अनुभूति तभी हानो है जब मृत्यु अथवा 'गारीग्न' शक्ति का कोई वास्तविक सतरा नहीं रहता ।¹ काट न सुन्दर और उदात्त में भेद माना है । इनकी सौंदर्य कल्पना स्वात्मक है । उदात्त का इहाने भी वन के अनुसार रूपहीन या वुरूप माना है ।²

सौंदर्य एक जक्तिशाली मवदना उत्पन्न करता है, जो कल्पना और आकर्षण से युक्त होता है । उदात्त की प्रसन्नता सीधी न होकर अवान्तर रूप में मिलने वाली रहती है क्योंकि यह एक विशेष शक्ति के क्षणिक अवरोध से आता है ।³ इहाने उदात्त के दो भेदों का बताया है । प्रथम गणितात्मक है जिसका मुख्य गुण आकार की महत्ता है । इन्द्रिया इस महत् आकार की ग्रहण करने में असमर्थ रहती हैं । उदात्त का दूसरा रूप सक्रिय है, इस रूप में शक्ति की महत्ता के विपरीत हमारी अशक्तता का उद्घाटन होता है ।⁴ इस प्रकार आकार और जक्ति की महत्ता द्वारा हमारे मन में भय का भाव उत्पन्न होता है ।

हीन न उदात्त का अनन्त की अनिव्यक्ति का प्रयास कहा है । रूप-प्रधान कला का विषय उदात्त नहीं हो सकता, यद्यपि भारतीय दवा की असामान्य कल्पना से उदात्त को रूप धन की बड़ा विद्वाना ने की है । ब्रह्मा के चार और कार्मिकेय के छ मुखा की कल्पना का यही रहस्य है । फिर भी अनन्त का आकार धन के विभिन्न साधना रूप, रत्ना सख्या आदि में ब्रानना

ble or is conversant about terrible object, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the sublime
Edmond Burke Quoted from *Philosophies of Beauty* by
E F Carritt

1 Critical History of Modern Aesthetics P 250

2 History of Aesthetics P 276

3 Beauty brings with it directly a feeling of vital stimulus and so can be united with charm and play of imagination But our feeling for the Sublime is only an indirect pleasure since it is produced by the experience of a momentary check to our vital powers The critique of Judgement P 117 Immanuel Kant

4 History of Aesthetics P 277

सम्भव नहीं है। उपास की इच्छा रख करके गुण के ही अभिप्राय है। ब्रह्म के साकार रूप की अभिव्यक्ति का गुणगान का यही कारण है। उपास के इस मोक्ष तत्त्व को धारण करने वाला उपासक को अपनी सत्ता की भावना का सामना करना पड़ता है। सत्ता का एक मात्र सत्य भक्ति के प्रगट पर देगा जा सकता है। सूर के सत्य भक्ति के साक्षात्कार का यह ही मोक्ष का कारण ही यह भक्ति मात्र विनाश ॥ अर्पित सत्ता के विनाश का ही कारण है। इस दृष्टि से महात्मा की अनुभूति जब हम सत्य रूप में कर लेते हैं तो इस उपास का समझने का साधन रूप ॥ प्रत्यक्ष कर सकते हैं।

रक्षित की भावना कुछ भिन्न है। उपास उपास में भयानक रूप से मान कर कर के विपरीत विचार प्रकट किया है। साक्षात्कार रूप का प्रगट साक्षात्कार है। मानव अपनी रति के अनुकूल इसका धारण रखे तब ही कर पाता है। अतः भारतीय एक रक्षित के विचार में भी उपास गुण के विचार है।

उपास का समझने का विषय यथापि जाना जा सकता है। साक्षात्कार जगत में अतः ही इस दुर्ग प्रतिकूल यथापि धारि का साक्षात्कार पड़ता है। व्यक्ति ब्रह्मा की यथापि सत्ता का धारण है और यही सत्ता ही जीव में अपने पापिध अस्तित्व का भी यथापि सत्ता पड़ता है। यह जाना जा सकता है। अनुकूलता में अनुकूलता उत्पन्न करके रक्षितध्यान कर लेते हैं। इसका ह्मात्कार उपास साक्षात्कारिता जय एक साक्षात्कार की गति बनना पड़ता है। यही दृष्टि गतामा के रूप में समझनी है।

ब्रह्मा की इस भाव भूमि पर व्यक्ति एक और सम को भूतत्त्व सत्य गुण के सधुर आलोक में जाना चाहता है। व्यक्ति की पीड़ाओं विभिन्न ब्रह्मा में आस्वादन की हेतु बन जाती है जिसका यह रूप यथापि जगत में सम्भव नहीं है। इस प्रकार पीड़ा में अज्ञान का अनुभव में सत्ता की जा गृहीत हो जाती है वह सत्ता न बही जानकर 'उपास' बही जाती है। इस प्रकार उपास की भाव भूमि पर प्रतिकूलता अनुकूलता में परिवर्तित हो जाती है। इससे अपनी भावनामा की प्रवृत्ति का एक आधार को साक्षात्कार मिल जाता है।

सिगमन फ्रायड ने काय एक ब्रह्मा का स्नायु विट्ति को प्रतिनिधिया स्वीकार किया है। इसका मत है यथापि जगत की अज्ञान वासना ब्रह्मा जगत में प्रवृत्ति का भाग या वेती है और व्यक्ति की भोग वृत्ति ब्रह्मा में ही वृत्त होती रहती है। कवि या कलाकार यथापि की वास्तविकता से ऊपर उठकर उदात्तीकरण के द्वारा अवधारित चेतना के प्रसार का भाग योज करता है। इस दृष्टि से विचार करने पर सूर का काय शृंगार-काय यथापि के दमन से ही उत्पन्न माना जायगा।

इस सम्बन्ध में रामरत्न भटनागर का विचार है कि मूर्ति की शृंगार भावना का गापीकृष्ण अथवा राधाकृष्ण सम्बन्धी सन्तर्भों में उदात्तीकरण हुआ है। प्रतीकात्मक रूप में ग्रहण किया गया राधाकृष्ण में उनका व्यक्तित्व छिप गया है। उनके दमन में लौकिक शृंगार भाव को अलौकिक का शृंगार बना कर प्रस्तुत किया है। इससे समाज की स्वीकृति प्राप्त होने में कोई बाधा नहीं आई। जहाँ कहीं समाज द्वारा दूषित विचारों का ग्रहण किया जान की आशंका थी, वहाँ मूर्ति में प्रतीकों का अवलम्ब लिया, कूट भाष्य के द्वारा समाज और अपने व्यक्तित्व के बीच में एक पर्दा डाल दिया, तथा साहित्यिक दृष्टि एक परम्पराओं के रूप में अपने अवचनन मन की वासनाओं को तृप्त होने के लिये मुक्त रूप में छोड़ दिया। अतः उनमें कवि एक जागरूक कलाकार और रस भोक्ता के रूप में समक्ष आता है।¹

डा० हरद्वारी लाल शर्मा के अनुसार जब हम अनन्त पीड़ा का चित्र, काय मूर्ति, भवन आदि में मूर्त बनाकर अथवा प्राकृतिक पदार्थों में इसी का मूर्त रूप पाकर इसका आस्वादन करते हैं तब हम इन्हें सुन्दर न कहकर उदात्त कहते हैं। वस्तुतः सुन्दर का ही उत्कृष्ट रूप उदात्त है, जिससे प्रवृत्तियाँ से ऊपर उठकर मन आध्यात्मिक जगत् की अनुभूतियों का मूर्त रूप में आस्वादन करता है।² इस जगत् में पहुँच कर वह धम की सीमा में आ जाता है, उसकी आध्यात्मिकता यथाथ की प्रतिकूलता समाप्त कर देती है। ध्यान में रतना चाहिये कि सौ श्रानुभूति की सरसता उदात्त में नहीं रहती। उदात्त के अनन्त भाव में जागृत हानि में व्यक्ति में लघुता का भाव आता है। वेदनानुभूति मन में संचित उत्पन्न करती है। तदनन्तर मन तीव्र गति से आत्म बोध प्राप्त करता हुआ नवीन चेतना की जागरूकता अनुभव करने लगता है। यह चेतना धमगत भी होती है। हमसे धम का अनुभूति को उदात्त का अनुभूति वह मन्त है। धम का उदय जीवन में अनन्त और असीम तत्व की स्पष्ट अथवा अस्पष्ट दर्शन एक चिन्तन से ही होता है। बौद्ध दर्शन में 'सर्व दुःखम् एव क्षणिकम्' की अनन्त कल्पना में जीवन का विषाद देखा गया था। इसका अवसान उनके जीवन का ध्येय था। इस कल्पना में लोभोत्तर वेदना और मनोप के अनुभव में उदात्त की ही अनुभूति की गई। युद्धापराध महाभारत की शान्ति कल्पना उदात्त की भूमि पर है। सभी धार्मिक ग्रन्थों में कल्पना का यही सुन्दर रूप

1 मूल ग्रन्थ मूल्यांकन—पृ० ११६-११७ रामरत्न भटनागर

2 सौंदर्य शास्त्र—पृ० १०५ (१९४३ मस्वरण) साहित्य भवन ।

दीप पड़ेगा। भगवान् कृष्ण व जीवा में सुन्दर और उन्नत की कल्पना का अच्छा समन्वय मिलता है। उनमें रूप माधुर्य शाभा आभा गुण आनन्दमय हैं रुदन उत्पन्न करने वाले नहीं हैं। विपत्तियाँ म उन्ना अविचल भाव यहाँ तक कि उनका अवसान भी आनन्द का ही विषय है। इसे ही उन्नत की उच्च अनुभूति रहेगा। उनके म स्वस्व की तथ्यता जानने के लिये ही धमगत साधना का प्रादुर्भाव होता है। धन स्पष्ट है कि धम के क्षेत्र में धन्य म जिस परम शक्ति या तत्व का वर्णन किया जाता है वह लोक भावनाओं के अनुकूल होकर भी लोकोत्तर है। यही उन्नत व शक्ति है। इससे आराध्य की विशालता, अलौकिकता और गपनी प्रभुता का भाव बराबर बना रहता है।

लौकिक ज्ञात की यथायता से अनौकिक की मृष्टि में उन्नत की भूमि पर मानव के पहुँचने की प्रकृति का विवरण एक उदाहरण द्वारा स्पष्ट हो जायगा। 'रति नामक भाव का प्रधान साधन नायिका का वर्णन साहित्य में बहुत हुआ है। यह वर्णन लौकिक व्यवहार में मरम एवं आकर्षण माना जाता है। यह उदात्त भावनापूर्ण नहीं कहा जायगा परन्तु इसका उदात्तीकरण दो प्रकार से सम्भव हो सकता है। (१) लौकिक रति विषयक धन्य भावनाओं की एक भाव्य अलौकिक आलम्बन के आधार से प्रकट कर लिया जाय। सूर आदि भक्त कवियों ने ऐसा ही किया है। इसी से वे उच्चकोटि के भक्त कवियों में स्थान पा सके हैं। (२) रति भाव की अनुभूति की अति से मानव में विरक्ति जय जिस भावना का विकास होने लगता है यही रत्यनुभूति की निस्सारता से 'उदात्त तत्व की ओर अग्रसर हो जाता है। इस प्रकार रमणी का आकर्षण सौम्य उसमें अनामति उत्पन्न कर देता है।

व्यक्ति के इस मानसिक स्थिति का विश्लेषण करने से ज्ञात होता है कि उसमें वराम्य की भावना मूल और स्पष्ट होने लगती है तथा एक अलौकिक प्रकाश की प्रतीति होन लगती है। यह मन का ऐसा स्थिति स्थल होता है जहाँ एक ओर रूप का आकर्षण एवं वासना और दूसरी ओर उन्नत की आलोकमय कांति रहती है। 'यत्ति पीछे लौटकर विषय रवाद पाने की धिक् लता के अनुभव के साथ विरक्ति जय वदना का अनुभव करता है। विचलता एवं वदना में दानायमान उसकी चित्तवृत्ति प्रमथ स्थिरता ग्रहण करनी हुई शान्ति की ओर उन्मुख हो भाग में विरक्त होती चला जाती है। यह विरक्ति उसमें एक नय मृजन का बल देती है। वह यथाय जीवन से पर एक आध्यात्मिक जगत का कल्पना करने लग जाता है। यही कल्पना कलाओं में यत्त होने लगती है।

यत्ना उत्पत्ति के इस साहाय्य से आध्यात्मिक जगत् में प्रविष्ट हो आनन्दानुभव का पारण बनती है। यत्नात्मक यत्ना 'ज्ञान' से आनन्द का स्वरूप जाकर विराटता, अनन्तता और विस्मयजनकता का स्थायित्व में उदात्त का दर्शन करने लग जाता है। सत्कार की उसकी यत्ना अनन्त में लीन हो जाती है, उसका आत्म चेतन प्रबुद्ध हो जाता है, वह स्वयं में ब्रह्म की अनुभूति पा लेता है। लौकिक यत्ना आध्यात्मिक आनन्द में परिणित हो जाती है। वह अन्त सौंदर्य के स्थान पर उदात्त की अनुभूति करने लग जाता है। उसकी मानसिक भाव भूमि लोक के वस्तुगत आरूपण का त्याग कर उस महान् तत्त्व के साथ एकाकार करती हुई उसका आलोक के विस्मय से मुग्ध हो उदात्त की अनुभूति क्षेत्र में प्रविष्ट हो जाती है।

डा० रामेश्वर लक्ष्मणस्वामी का मत है कि उदात्त सौंदर्य में मानव और प्रकृति में ध्यात आत्मा की अनन्तता, शक्ति, विशालता उदात्तता और विराटता का दर्शन होता है। इसमें दृश्यमान वस्तु या परिस्थिति को देखने पर अनुभूत होने वाला एक धार्मिक भाव मिथित भय या आतंक ही मुख्य तत्व है। उदात्त के दर्शन के समय हममें एक आत्म लघुता की भावना भी होती है। प्रचण्ड भस्मावत, महिमावान् विराट हिमवान् का विस्तार विशाल व विस्तृत नद, तारा भरा अनन्त आकाश, आग्निनिज विस्तृत नील वगैरी तरंगयित रत्नाकर, दृढ़ व विशाल भवन, शिव-ताण्डव, शिव का जटा से आकाश से बूझती हुई गङ्गा आदि का सौंदर्य उदात्त सौन्दर्य कहलाता है क्योंकि इनका विस्तार दृढ़ता व शक्ति मन पर एक ऐसा विचित्र और मधुर आतंक स्थापित कर लेती है कि मन चुपचाप अपनी लघुता स्वीकार कर लेता है।¹ इस विचार में प्रकृति का विशाल रूप के समक्ष अपनी लघुता की भावना पर बल दिया गया है।

उदात्त में इसका आलम्बन हमारे चित्त का बल आरुपित ही नहीं करता अपितु उसका विकास और उन्नयन भी करता है। इस प्रकार जो आलम्बन चित्त की उत्कर्ष की ओर ले जाय वह उदात्त कहा जाता है अर्थात् जिस तत्त्व से आश्रय की चित्त भूमिका उत्कर्ष को प्राप्त हो, वही उदात्त है। इस उत्कर्ष अथवा उन्नयन के साथ लोकातिशयता अथवा महानता प्राप्त होती है। व्यक्ति की स्वाध्यायी भावना से ऊपर उठकर लोक मगल की भाव भूमि पर आते ही अतिशयता का आरम्भ हो जाता है। आलम्बन की अनिश्चयता से हम उसके तात्त्विक स्वरूप की ओर अभिमुख हो जाते हैं। उसके प्रत्यक्ष रहस्य भावना

म रमण करने लग जाने है। अतः उन्मत्त का दर्शन वही होगा, जहाँ किसी वस्तु घटना, शील आदि म प्रतिशयता के साथ उत्पन्न हो।

उदात्त की यह प्रतिशयता का प्रकार की जाती है। प्रथम प्रवाह की ओर ल जान वाली (२) धारा छोट व प्रवाह म रमा देने वाली प्रतिशयता। इस दूसरी प्रतिशयता म जिज्ञासा का भाव होता है। इसमें हम अपने को रमा देना चाहते हैं। अतः वह प्रतिशयता जा रहस्य भावना को जन्म दे, उसकी ओर कल्पना म निमग्न कर दे वह उन्मत्त कोटि की मानी जायगी। इन दोनों म विस्मय और समयता का भाव पढ़ने प्रकार म होगा।

उदात्त के सम्बन्ध म विय गय विचार व का दृष्टिकोण हो सकते हैं। प्रथम दार्शनिक दृष्टिकोण और दूसरा मनोवैज्ञानिक दृष्टिकोण। बताया जा चुका है कि उन्मत्त अपने वृहत् रूप म मानव म एक लघुता का आभास कराता है। व्यक्ति अपने लघुत्व का वृहत् प्रत्यक्ष विनाश म मिला देने की चेष्टा करता है। इसी चेष्टा द्वारा रहस्य की भावना का उत्पन्न होता है। प्रकृति के विशाल काय विभिन्न अंग समुद्र पर्वतादि इसी विंगट व रूप हैं। इस देखकर मनुष्य म जिस भय की उत्पत्ति होती है उस भाव व दो आत्मबन्धन हो सकते हैं। प्रथम वह स्थूल वस्तु समुद्र पर्वतादि जिसे देखकर इस भाव का संचार होता है। दूसरा सूक्ष्म तत्वा से उत्पन्न होने वाला भाव। इसमें अमूर्त भावों से भय का संचार होता है। बाल की अनन्तता अनन्ति अवस्था विश्व की निस्सीमता आदि इसी क्षेत्र म आते हैं। यहाँ साधक साध्य के प्रति आत्म बलिदान का अनुभव करता है। वह अपने अस्तित्व का उस अनन्त म विलीन कर देना चाहता है। उसका यही भाव कला या काव्य म उदात्त का अनुभव कराता है। इससे साधक अपने क्षुद्रत्व एवं सीमाप्रा के बन्धन का छोटकर महात् और निस्सीम हो जाता है। कवीर आदि कवियों की रहस्यात्मकता इसी कोटि की है।

उन्मत्त का दूसरा मनोवैज्ञानिक दृष्टिकोण है। उन्मत्त की मानसिक अनुभूति करते समय प्रवृत्तियाँ म एक गतिरोध आ जाता है। इससे एक पीड़ा का अनुभव होता है जिससे भावनाएँ ऊँचमुँगा हो जाना हैं इसमें आत्म चेतना और स्फूर्ति का अनुभव होता है। उन्मत्त के लिये त्याग बलिदान आदि म मन या किंवा प्रवृत्तियों का दमन करना पड़ता है। इससे आत्मा मोक्षितता व स्वायत्तता के ऊपर उठकर एक आनन्द का अनुभव करने लग जाता है यही उन्मत्त का अनुभव है। इसी अनुभव की अभिव्यक्ति दृष्टान्तों म अपनी कला व भाषणा म दार्शनिक म विभिन्न अवस्था पर की है। इन

दीनता के पदा में आत्म प्रकाशन की कामना तथा आराध्य की महत्ता के साथ अपनी लघुता का जान बूझ रहा है। इसी से उसकी अभिव्यक्ति आनंद दायिनी बन जाती है।

उपयुक्त विवेचन से स्पष्ट हो गया कि सुन्दर और उदात्त की रूप भव्यता में अंतर है। 'सुन्दर' में अरसिकता अथवा भयानकता नहीं होती। उदात्त में भय को उत्पन्न करने की क्षमता रहती है। कहीं-कहीं पर 'अरूप' से भी भयोत्पत्ति हो जाती है। अर्थात् वर्णित प्रलयकाल में रूप के अभाव से ही उदात्त की कल्पनात्मक अनुभूति होती है। यहाँ उस परमनियता की चेतना भाव तत्त्व से जाग्रत न होकर अभाव तत्त्व से ही हो जाती है। प्रकृति के इस विनाश में भी महानता के बीज बतमान रहते हैं। भव्य निर्माण में यदि सौन्दर्य की अनुभूति होती है तो हम निर्माण के अग्रगण्य चिह्न से उदात्त की ही अनुभूति होती है, सौन्दर्य की नहीं। सौन्दर्यानुभूति में 'रूप' उसका प्रमुख साधन है जिसकी एक निश्चिन्ना आकर और भीमा है, परन्तु उदात्त की अनुभूति में इसका आनन्दमय रूप और रूप का अभाव भी हो सकता है। इस अभाव दशा में वह अनन्त हो जाता है। इस दृष्टि से सौन्दर्य और उदात्त में गति प्रम्यान और ध्वज का अंतर भी माना जायगा।

उदात्त में घम की भावना है और सुन्दर में प्रियता की। कोमलता में भी सौन्दर्य का आभास हो सकता है। सुन्दर कलाका की सृष्टि में माधुर्यगुण की महत्ता माय रही है। सुन्दर वस्तु वह है, जिसमें माधुर्य और रमणीयता दोनों ही गुण बतमान हों। क्षण क्षण में उत्पन्न होने वाली नवीनता ही रमणीयता है। माधुर्य का अर्थ चित्त का द्रवित करने वाला आह्लाद है 'चित्त द्रवीभावमयोऽह्लादो माधुर्यमुच्यते'। रमणीय वस्तुओं में उदात्त को भी सम्मिलित किया जा सकता है, परन्तु नवता और माधुर्य से सुन्दर की ही सृष्टि होती है उदात्त की नहीं। फिर भी सुन्दर और उदात्त पूरात भिन्न नहीं कहे जा सकते। उनकी संगति कहीं न कहीं अवश्य रहती है। सुन्दर और उदात्त में मूल भेद यह है कि सुन्दर में सुख की मात्रा अधिक होती है। सामान्य दुःख के द्वारा आनंद का अनुभूति नहीं होती, परन्तु यदि दुःख से भी आनंद की अनुभूति होने लगे तो उस सुन्दर न कहकर उदात्त ही कहेंगे। इस प्रकार सुन्दर और उदात्त एक ही भाव के दो भिन्न पक्ष कह जा सकते हैं।

सुन्दर और कुरूप

जगत की सम्पूर्ण वस्तुओं के प्रति मानव में तीन प्रकार की

प्रवृत्तियाँ लक्षित होती हैं। काव्य वस्तु आकर्षित करती है किसी वस्तु में आकर्षण के स्थान पर उन विषयों में विकपण उत्पन्न होता है और ताँसरे प्रकार की वस्तु से वह उत्पन्न रहता है। ऐसी वस्तुएँ न तो उसे आकर्षित करती हैं और न ही उसे देखकर मानव के मन में विकपण का भाव उत्पन्न होता है वह ऐसी वस्तुओं की उपस्थिति से पूर्ण निरपेक्ष रहकर उदासीन रहता है। यह आकर्षण और विकपण की मध्यावस्था है जिससे मानव चेतना में किसी प्रकार का काव्य आनन्द उत्पन्न नहीं होता। मन की इन्हीं तीन प्रवृत्तियों में आधार पर वस्तु की तीन काटियाँ की गई हैं (१) सुन्दर (२) असुन्दर या कुरूप (३) उन्मत्त यहाँ उदासीनता वस्तु का गुण न होकर मन की एक अवस्था विशेष है जो इस स्थान पर चर्चा का विषय नहीं है। शेष दो-सुन्दर और कुरूप-को स्पष्ट किया जायगा।

ऊपर की प्रवृत्तियों में बताया गया है कि वस्तु में आकर्षण होने से उसकी ओर लिखाव होता है। इससे वस्तु की सुन्दर कहा जाता है। सौन्दर्य उसका गुण बन जाता है। यह गुण सहज्यता पर निर्भर है। यदि वस्तु में आकर्षण नहीं है तो उमंग रचि नहीं आती। इस आकर्षण से व्यक्ति के मन में प्रियता का भाव उत्पन्न होता है। प्रियता जय इसी रचि से वस्तु सुन्दर प्रतीत होना लगती है। यदि प्रियता नहीं है तो वही वस्तु विकपण उत्पन्न करता है और वह सुन्दर ज्ञान के स्थान पर कुरूप प्रतीत होने लगती है। इससे स्पष्ट है कि वस्तु की गन्धर्वता के स्थिर रहने पर भी उस देखकर आकर्षण और विनयन मूलक मनागत भाव ही उसकी सुन्दरता या कुरूपता के निर्धारण में सहायक होते हैं। वस्तु की ही ज्ञान वाली यह विशेषता वस्तु के रूप का गुण न होकर अनुभविता आत्मा का गुण है जो अपनी मानसिक प्रवृत्तियों के आधार पर एक आकर्षण या विकपण भावों का व्यक्त करता है।

यन्तु में आकर्षण रहने में गुण मिलता है। व्यक्ति का आचरण उसकी मानसिक प्रवृत्तियों वस्तु की सुन्दर मानना है। इससे विपरीत किसी वस्तु में हृत्पण का गामग्रह्य स्थानित न होने पर एक ही वस्तु विभिन्न मानसिक स्थितियों में अनुभूत या प्रवृत्तित प्रभाव उत्पन्न करता है। भक्त कवि मूरतम का चर्चा एक ही भावों का उत्पन्न करती है। श्री कृष्ण के विषय में एक ही वही वस्तु कभी ममत्ता भाव उत्पन्न करने के कारण उन्हें प्रिय प्रतीत होता है और अनभिष्ट स्थिति में अविद्वान का ज्ञान में वही उन्हें अप्रिय और दुःख बन जाता

मिद्व हा जाता है।^१ इससे सिद्ध है कि प्रियता या अप्रियता के कारण उत्पन्न होने वाले वस्तु का सौन्दर्य या कुरूपता उगम व्यक्तित्व गुणों द्वारा अनुभविता की आत्मा की मानसिक स्थितियों के आधार पर ही निर्भर रहता है। इस दृष्टि से मोदर्य वस्तु का गुण न होकर आत्मा के अनुभव का फल है। 'रूप' आकषण प्रतीत होने पर सुन्दर और विषय या शृणोत्पादक होने के कारण अनुन्दर या कुरूप हो जाता है। यहाँ सुन्दर का तात्पर्य सुन्दर का विरोध या विराम नहीं है अपितु अनुन्दर विशेषण उस वस्तु का कि जिस प्रयुक्त हुआ है जिसका रूप आकषण न होने से दुःख का कारण बन जाता है। गोपिया की सुखदायिनी यमुना इसी से कुरूप प्रतीत होने लग गई थी। दक्षिण कालिणी अतिशारी^२ पद का यही रहस्य है। इस प्रकार स्पष्ट है कि मानव मन में वस्तु के प्रति आकषण और विषय की उत्पन्न होने वाला अनुभूतियाँ ही सुन्दरता या कुरूपता की नियामिका हैं। आकषण के कारण प्रियतामूलक भावभूमि की परिधि में आने वाली सम्पूर्ण वस्तुएँ सुन्दर हो जाती हैं। इससे विपरीत विषय से उत्पन्न अप्रियता वस्तु के प्रति अक्षि का भाव उत्पन्न करती है। व्यक्ति की यही अप्रियता या अक्षि वस्तु से कुरूपता की कानि में प्रविष्ट कर देता है। इससे वस्तु के प्रति उपेक्षा के साथ ही निन्नामूलक भाव उत्पन्न होता है। यदि प्रशंसा और निन्दा इन दोनों से मन तटस्थ रह तो यही वस्तु के प्रति मन की उन्मत्त स्थिति है। इस स्थिति में वस्तु का गुण-व्यक्ति को प्रभावित नहीं करता और उसकी मानसिक चेतना उस वस्तु में किसी प्रकार की प्रेरणा ग्रहण नहीं करती। इससे उगम प्रतिक्रिया भी तटस्थ हो रह जाती है। इससे सिद्ध होता है कि सौन्दर्य और कुरूपता वस्तु का गुणमात्र ही नहीं है अपितु मनुष्य की चेतना के भाव पर भी निर्भर है।

वस्तु का सौन्दर्य उसके रूप के आधारित रहता है। सामान्य अर्थ में 'रूप' आकार में रहने वाली कानि है। 'रूप' में अक्षुप्रियता रहने से ही उज्ज्वल वण वाला व्यक्ति सुन्दर रहे जाते हैं। नविक मायताया के आधार पर कुस्मित भाव कुरूप और मगलमय भाव सुन्दर होते हैं। 'कुरूप' की लाग ग्रहण नहीं

^१ (१) बहुत दिन जीवो पपीहा प्यारे।

वासर रन नाव से बोहत भयो विरह जु र वारे। सूरसागर

(२) हों ता माहन की विरह जरीरे, तूँ कत जारत।

र पापी नूँ पपी पपीहा, पिड, पिड कत अधिरात पुकारत। सूरसागर

^३ सूरसागर।

करना चाहते हैं। वह यदि वह रूप में अग्रगण्य है। यह कुरूपता वस्तु के रूप में ही रहती है तब में नहीं रहती। श्वेत्तल का मत है कि श्रेय की सुगन्ध अभिव्यक्ति सौन्दर्य और अश्रेय की अप्रिय अभिव्यक्ति ही कुरूप है।¹ इस स्थल पर अभिव्यक्ति के आधार पर सुन्दर और कुरूप का निर्धारण किया गया है। इससे स्पष्ट है कि जगत में अमंगल जनक क्रूर एवं अप्रिय सभी अभिव्यक्तियाँ कुरूपता की श्रेणी में आयेंगी और इनसे मुक्त प्रिय और आरामक अभिव्यक्तियाँ सौन्दर्य की परिधि में परिगणित होंगी। इन सौन्दर्य लोकहित से सम्पन्न मंगल अभिव्यक्ति और कुरूपता क्रूर विचारों से युक्त अमंगल जनक असंगत अभिव्यक्ति है। इस निष्पत्ति के आधार पर कहा जा सकता है कि कलात्मक सौन्दर्य भी मंगल अभिव्यक्ति का ही पक्ष है। कला के सृजनात्मक निपुणता में सौन्दर्य और कला हीनता में कुरूपता का बीच दखा जा सकता है। इसी से कुरूप वस्तुएँ भी कलात्मक ढंग से अभिव्यक्त होने पर आकर्षक हो जाती हैं। चित्ररत्ना में यह प्रवृत्ति देखी जा सकती है। चित्रा में अंकित कुरूप वस्तुएँ भी कला के मनबल से दशक को आकृष्ट कर लेने में पूर्ण सक्षम होती हैं। इससे वस्तु सौन्दर्य में कला का विशेष हाथ है। भारतीय साहित्य के विभिन्न काव्य सम्प्रदायों में कलात्मक अभिव्यञ्जना का बहुत महत्त्व है। रीति वक्तव्य ध्वनि और अलंकार सम्प्रदायों का सौन्दर्य अभिव्यक्ति का ही सौन्दर्य है। इन सम्प्रदायों से स्पष्ट है कि समस्त सौन्दर्य विधायक साधनों में प्रकट होने वाला सौन्दर्य अभिव्यक्ति का ही सौन्दर्य है। दूसरी विचारणीय बात यह है कि काव्य में प्रत्येक उपकरण का मूल्यांकन सौन्दर्य दृष्टि से किया जाना है। काव्योत्कृष्ट में सहायक तत्वों को सुन्दर और वाचन नवा की श्रेणी में कहें। इसी से अभिव्यक्तिगत वाचक तत्व मात्र प्रशंसन रह जाते हैं। उनमें रस की पूर्ण निष्पत्ति नहीं हो पाती है। ऐसे प्रशंसनकारी उपकरणों में मुक्त काव्य की अथवा काव्य की श्रेणी में रखा जाता है।

कुरूपता रूप के तत्वा का व्यवस्थागत दोष है ऐसे वस्तुओं के साक्षात्कार से व्यक्ति का मानसिक श्रम बढ़ जाता है और आनन्दानुभव का अभाव हो जाता है। सौन्दर्य सुख एन्द्रिय मनेन्द्रिया से युक्त रूप का गुण है। यह सुख की अनुभूति बरान वाला होता है। रूप ही सुख होकर सुन्दर और दुःख बनकर कुरूप बन जाता है। सौन्दर्य में रूप के भोग्य पदार्थों के उचित

1 Beauty is defined as the pleasant manifestation of the good ugliness as the unpleasant manifestation of the bad
fr V. Schlagels Essay on Study of Greek Poetry

संयोजन से आस्वात् योग्य मधुरता का आविर्भाव हो जाता है। यह माधुर्य अवयवों के उचित संगठन गत व्यवस्था से उत्पन्न होता है। यह मन में सुख की अनुभूति कराता है। इससे वह वस्तु हमें प्रिय लगती है। उसकी ऐंद्रिय संवदना मन के अनुकूल रहती है। इसके विपरीत कुरूप वस्तुओं के साथ संवदना और भावनाओं का आत्मीय सम्बन्ध नहीं रहता। कुरूपता से घृणा और विवर्ण का भाव उत्पन्न होता है और सुस्पष्टता से प्रियता और आकर्षण का भाव उद्भूत होता है। इससे सौंदर्य और प्रियता का अयो-याथ्य सम्बन्ध होता है। इस सौंदर्य के अभाव में वस्तु कुरूप प्रतीत होती है। कभी-कभी एक ही वस्तु व्यक्ति भेद से सुंदर और असुंदर दोनों ही प्रतीत होती है। अथ स्वामी पर एक ही वस्तु भिन्न भिन्न मानसिक स्थितियों में प्रिय या अप्रिय भाव उत्पन्न करती है। इससे स्पष्ट है कि सौंदर्य का निर्धारण व्यक्ति भेद और मानसिक चेतना के परिवर्तित होने से होता है। सम्बन्ध भावना से कुरूप वस्तु प्रिय हो जाती है। ऐंद्रिय संवदना रहित हुए भी उसकी स्वीकृति न रहने से वस्तु अप्रिय बन जाती है। सौंदर्य की वस्तुगत सत्ता भी रहती है वही ब्रह्मात्मक अभिव्यक्ति से आकर्षक बन जाती है। यथा जगत में कुरूप भी सुंदर बन जाता है। इससे यथाय जगत की विभीषिका क्षीण हो जाती है। कुरूप का बौद्धिक रूप से ग्रहण के अयोग्य कहा जा सकता है यथा कि इस कुरूप के संग आत्मसात् की प्रवृत्ति लोगो में नहीं देखी जाती है। 'कुरूपता सौंदर्य की व्यवस्था में एक हीन तत्व है। सुंदर वस्तुओं की तुलना में कुरूप वस्तु के रूप में उसके तत्वा की व्यवस्था ठीक ढंग से नहीं रहती।

सुंदरता और कुरूपता में जो ही सापक्षिक शक्ति है। कुरूपता के अभाव में सौंदर्य का महत्व गिर जायगा। सौंदर्य कुरूपता के माध्यम से ही अपनी साकारता ग्रहण करता है। कुरूप तत्व की समुचित आकर्षक व्यवस्था सौंदर्य का आविर्भाव करती है। कुरूप वस्तु के माध्यम से सौंदर्य का साधक बनता है। इन दोनों शब्दों में सौंदर्य की मन्ता कुरूप का अस्तित्व से ही है। यदि कुरूपता न हो तो सौंदर्य चर्चा का विषय न बन सकेगा। ऐसी स्थिति में कुरूपता सौंदर्य का साधक तत्व हो जाता है। अतः सुंदरता के निर्धारण में कुरूपता का अस्तित्व महत्वपूर्ण है। कुरूपता के अभाव में सौंदर्य महत्वहीन हो जायगा। इससे ये दोनों ही शब्द एक दूसरे के अस्तित्व को बनाये रखने के लिये सापक्ष और पूरक हैं।

इन विचारों के आधार पर इस निम्नलिखित परिस्थितियों एवं भाव काय करते हैं।

(१) वस्तु से उत्पन्न होने वाली मन की सुखद अनुभूतियाँ अथवा ऐन्द्रिय सौदाम्य की अनुकूलता या प्रतिरूपता ।

(२) सामाजिक एवं नैतिक मान्यताओं के नियमानुसार वस्तु का मंगल या अमंगल रूप होना ।

(३) व्यक्ति का वस्तु में सम्बन्ध भाव ।

(४) कलात्मक योजना और 'रूप' में भोग्य पदार्थों की व्यवस्था ।

(५) व्यक्ति भेद और एक ही व्यक्ति की मानसिक स्थितियों में अन्तर का भा जाना ।

सुन्दर और परम के इस विचार के उपरान्त सौन्दर्य के तत्त्व पर विचार किया जायगा ।

सौन्दर्य के तत्त्व

सौन्दर्य की वास्तविकता का ज्ञान प्राप्त करने के लिये इसके तत्त्वों का ज्ञान हो जाना आवश्यक है । रूप के स्पष्टीकरण के लिये डा० हरद्वारीलाल शर्मा ने सुन्दर वस्तुओं में तीन तत्त्वों का होना आवश्यक माना है । इन्हें क्रमशः भोग, रूप और अभिव्यक्ति तत्त्व कहते हैं ।

भोग तत्त्व—दृश्यवस्तु का साधारण अनुभव मध्य और भौतिक धरा 'भोग-तत्त्व' कहा जाता है । वस्तु के निर्माण में उसका रखेवर को निर्मित करने के साधन रूप में लिये गए पदार्थ को भोग कहा जाता है । व्यक्ति अपनी सौन्दर्य चेतना द्वारा ही इस तत्त्व का अनुभव कर सकता है । सौन्दर्य के अनुभव का वास्तविक आधार यही है । मानव की किसी भी स्थिति में इसका ध्यान में कोई अन्तर नहीं आता । शिशु के किसी वस्तु के प्रति आकर्षण में भाग की यही प्रवृत्ति दीख पड़ती है । सुन्दर वस्तु में भोग तत्त्व के विभिन्न साधनों पर विचार किया गया है । इनमें सबसे प्रथम साधन रंग है ।

रंग द्वारा शिशु की वास्तविक सौन्दर्यवृत्ति प्रेरित होती है । किसी वस्तु के प्रति सौन्दर्य या आकर्षण में बालकों के मन में जो एक लतक होती है उमरे धून में रंग का मोहन स्वरूप ही है । रंग की इस प्रियता में अक्सर केवल से अन्तर भी भा जाता है । विज्ञान के अनुसार वस्तु से सन्नत रूप में निवृत्त होने वाली प्रकाश किरणों द्वारा उमरे वस्तु की भावना का ज्ञान होता है ।

रंग के इस आकर्षण में भोग-तत्त्व के अर्थ अथवा या साधनों की चर्चा भी मिलती है । ज्ञान-द्रव्यों के विभिन्न विषय ज्ञान में भी भाग-तत्त्व की यही प्रयोजनता है । अतः रंग तथा रूप और रस का सम्बन्ध इन ज्ञान-प्राप्तियों के माध्यम से 'भोग-तत्त्व' बना जाता है । अतः यदि ज्ञान-द्रव्यों द्वारा विषय के

मान के साथ उनके उपभोग से आनन्द की प्राप्ति भी हानी है। विषय की अनुभूति के सुख से सौन्दर्य की चेतना आगृत होनी है। इसे ही साहित्यकार अपनी रचना के माध्यम से व्यञ्जित करता है।

दृश्य रूप 'भोग' तत्त्व का आधार मानव या मानवेतर मृष्टि कोई भी हो सकती है। यही सौन्दर्य का अनुभव कराता है। प्रकृति में इसी कारण रंग रूप, स्पर्श, गंधादि का ग्राह्यत्व होना है। इसी से मनुष्य की सौन्दर्य चेतना तुष्ट होनी है। प्रकृति के विभिन्न उपकरण सौन्दर्य के अपरिमित साधन और आनन्द के निधान हैं। आकाशादि का नीलिमा में विस्तार और अपूर्वता के साथ ही वरुण रंग आदि की विविधता भी अतमान है। वहाँ पर विद्यास का अभाव है इसी से उसकी भीमा नहीं है। किसी रूप देखा में बध जाने पर एक भीमा हो जाती है। इन नसर्गिक भावा के लिये आवश्यक है कि प्राकृतिक वस्तुओं में विद्यास का अभाव हो। इस अभाव में ही वस्तु का भोग-तत्त्व रहता है। यदि अभाव समाप्त होकर विद्यास की भूमिका में प्रविष्ट हो जायगा, तो वह 'भाग-तत्त्व' बड़ा जान का अधिकारी न रह जायगा। क्रमशः उसका एक आकार उभरता हुआ दीख पड़ेगा। इसी आकार में सौन्दर्य का दूसरा तत्त्व रूप प्रत्यक्ष होन लगता है।

रूप तत्त्व—वस्तुओं का आविर्भाव रूप भोग-तत्त्व बड़ा गया है। औद्योगिक जगत के शक्त में इस रूप-तत्त्व का कच्चा माल (Raw Material) कहें। उदाहरण के लिये केवल ईंट किमी भवन के लिये भोग-तत्त्व मात्र है और ईंट, छूना, गारा, मिट्टी मिश्रण आदि के विद्यास से उनका जो आकार निर्मित हो जाता है, उसे रूप तत्त्व कहेंगे अर्थात् भाग-तत्त्व के समुचित विद्यास में 'रूप' का आविर्भाव होता है। 'रूप' कोई अलग सत्ता वाला पदार्थ नहीं है अपितु भोग्य पदार्थों में ही वह निहित रहता है और उनकी समुचित व्यवस्था से प्रकट हो जाता है।

रूप और भोग तत्त्व—रूप का यह आविर्भाव विभिन्न वस्तुओं में विभिन्न साधनों से सम्भव है। यह रंग, रेखा, गति, ध्वनि आदि में अपनी साक्षरता का केन्द्र है। जिस में यह रूप और रूप का आधार ग्रहण करता है संगीत में ध्वनि के आरोहावरोह से इसका रूप आविर्भूत होता है। गति के समुचित सञ्चालन से यह नृत्य बनता है तथा शब्द और अर्थ के साधन विद्यास द्वारा वाच्य रूप में प्रकट हो जाता है। इन प्रकार 'रूप' रेखा, ध्वनि, गति शब्दादि आदि के संगठन से उत्पन्न होता है।

रूप भोग्य पदार्थों में रहता हुआ भी उससे भिन्न है। भोग्य पदार्थ

में अनेकता और रूप में एकता रहती है। इस दृष्टि से रूप अवयवी या अंगी और भोग्य पदार्थ अवयव या अंग है। भोग्य पदार्थ की अनेकता में रूप की एकता वर्तमान रहती है। भोग्य पदार्थ यदि खण्ड सत्तात्मक है, तो रूप पूर्ण सत्ता वाला। भोग्य पदार्थों के सम्मिलन से ही 'रूप आकार ग्रहण करता है। यदि यह मिलन निरर्थक हो, तो उसे रूप नहीं कहेंगे। रूप न तो अवयव विशेष है और न उनका निरर्थक समूह ही है। जैसे शब्दा का साधक समूह या विन्यास वाक्य कहा जाता है उसी प्रकार अवयवों के साधक विन्यास में 'रूप' का आविर्भाव होता है। इस प्रकार अवयवों का 'व्यवस्थित सघात रूप' सत्ता प्राप्त करता है और अलग अलग विभिन्न अवयव 'भोग्य पदार्थ' बने जाते हैं। अतः 'रूप' व्यापक, अखण्ड सत्ता वाला, अनेक की साधक एकता से उत्पन्न सौंदर्य का एक तत्त्व विशेष है। भोग्य पदार्थ की अपेक्षाकृत एक सीमा है, जिसमें विन्यास का अभाव होता है।

इससे स्पष्ट हो गया कि भोग-तत्त्व का अभिप्राय उस पदार्थ से है, जिससे किसी वस्तु के कलेवर का निर्माण होता है। उदाहरणार्थ भवन निर्माण में प्रस्तरादि भोग्य-पदार्थ और भवन का आकार रूप है। इसी प्रकार सुन्दर वस्तु के भोग-तत्त्व में रंग आदि का महत्व है और इनसे जो आकार बनता है, वह 'रूप' है। इस रूप के सौंदर्य का ग्राहक सहृदय ही कहा जा सकता है।

मानव की रचनात्मक प्रवृत्ति नैसर्गिक है। वह रूप का निर्माण करना चाहता है। उसकी यह स्वाभाविक प्रवृत्ति बानकी द्वारा खेल में बनाये गये मिट्टी या इट्टों का एक विन्यास में लिपिबद्ध पड़नी है, जिसे वह कुछ समय के लिये घर या किले के 'रूप' में स्वीकार कर लेता है। बालकों का यही स्वभाव बड़े होने पर सुधर कर सन्तत बलाघोष में विकास पाता है। रूप के आविर्भाव का यही कारण है।

मानव की इस रचनात्मक प्रवृत्ति से रूप का आविर्भाव ज्ञान में दो उद्देश्य दीप्त पड़ते हैं —

(१) रूप को अधिकधिक मुग्ध और स्पष्ट बनाकर उसे जीवन के नियम उपयोगी बनाने की चेष्टा की जाती है।

(२) इस मृज्जन में उम्र आनन्द मिलता है। रचनात्मक प्रवृत्ति से रूप प्रवृत्त होता है। यही रूप सौन्दर्य का कारण बनता है और सौन्दर्य में आनन्द का अनुभूति होती है।

रूप में इस आविर्भाव में वृत्तान्त की वरपना उसकी मानसिक एवं बौद्धिक प्रकृति उगमें लज्जा गति सा होती है। उमरा स्थानशोचता उमरे प्राप्ता

का कारण बनती है। इस रूप के निर्माण की मोहकता बहुत कुछ कलाकार की कारमित्री प्रतिभा के ऊपर निर्भर रहती है। सौन्दर्य के अनुसंधान की प्रतिभा का अभाव हान पर वह एक समय 'रूप' प्रकट नहीं कर पाता। उसका भोग्य-पदार्थ मात्र साधन होकर रह जाता है।

इन दोनों तत्वों में भोग्य पदार्थ को साधन बताया गया है जिससे सौन्दर्य उद्भूत होता है। मानवीय-सौन्दर्य के आधार पर कवियों का नव शिखर - भोग्य-तत्त्व के अन्तर्गत आ सकता है, क्योंकि भोग्य पदार्थों की सत्ता स्वतंत्र रूप में स्वीकार की गई है। नव शिखर ब्रह्म की एक स्वतंत्र सत्ता और स्वीकृति है। नव शिखर ब्रह्म की इन अनेकता में एक समष्टिगत एकता 'रूप' की व्यञ्जना होनी है। इसकी अभिव्यक्ति के आकषण में ही सौन्दर्य बाध की - महत्ता छिपी रहती है। इसी से कवियों में सौन्दर्य-चेतना को उद्बुद्ध करने के लिये अग पत्यग अथवा भाग्य पत्नय के ब्रह्म की परम्परा रही है। इसे केवल कवि प्रयास कहकर महत्वहीन नहीं बनाया जा सकता है, क्योंकि इसका एक महत् उद्देश्य है, जिसके द्वारा हमारी आत्म चेतना परिष्कृत और मत्त्व प्रधान होकर सौन्दर्य का उपभोग करने में सक्षम हो जाती है।

रूप भेद—बनाया जा चुका है कि भोग्य-पदार्थों के समुचित विस्तार से रूप का आविर्भाव होता है। यह रूप इन पदार्थों में ही रहता है। यह कोई भलग वस्तु नहीं है। इस रूप का रूप भेद हो जाते हैं —

(१) निर्जीव या जड़ रूप—पदार्थों का ऐसा संयोजन जिसमें चेतना का अभाव हो, निर्जीव रूप कहा जाता है। इन रूपों में गति का अभाव होता है। स्थिरता इस रूप का प्रथम लक्षण है। ललित कलाशास्त्र में स्थापत्य, मूर्ति और चित्रकला की स्थिर रूप में ग्रहण किया जा सकता है। किसी प्रकार की रेखा स्थिरता को बताती है। जहाँ भी किसी आकार का निर्माण होता है जिसमें चेतनता न हो उसे निर्जीव रूप कहेंगे। इसके अन्तर्गत भवत वस्तुओं की गणना की जायगी। ऐसी वस्तु मानव कृत या प्रकृति कृत हो सकती है।

(२) रूप का दूसरा भेद 'सजीव रूप' है। इसमें गत्यात्मकता चंचलता स्फूर्तशीलता या परिवर्तनशीलता अनिवार्य तत्त्व है। वनानिका की दृष्टि में ऐसे सभी पदार्थ जो एक निश्चित नियम में बँधकर चलते हैं शक्ति प्राप्त करते हैं उन्हें 'सजीव रूप' में माना गया है। निरन्तर की परिवर्तनशीलता और त्रिगुण या वृद्धि की अवस्था का इसमें अनगन मानन है। समस्त स्पर्शन और गतिशीलता का आवश्यक अंग माना गया है। सजीव और मृत्यु का इसी सीमा में भीतर मानने है। मृगों में चरने की गतिमयता और मृत्यु

म अंग संचालन और गति का प्रवाह माना गया है। सभी प्राणी, पशु पक्षी, वनस्पतियाँ आदि बढती हुई शक्ति संचित करती हैं।

(३) रूप का तीसरा भेद 'प्रतीक' कहा गया है। काव्य में मनोगत भावा की सूक्ष्मता और सौन्दर्य सत्ता का आभास इही प्रतीक विधानों में होता है। प्रतीकात्मक रूप में ग्रहण की गई वस्तु का सूक्ष्म तत्त्वा का विधान होता है। प्रतीक विधानों की यह परम्परा काव्य में सदा से रही है। प्रतीक विधान द्वारा अव्यक्त अनुभूति, विचार या भावों को व्यक्त रूप में दिया जाता है। यथा कमल को सौंदर्य का, सिंह को शक्ति का, हाथी को मद का प्रतीक मानते हैं। इसी प्रकार अन्य भी उदाहरण दिये जा सकते हैं।

रूप का महत्व अभिव्यक्ति के माध्यम पर निर्भर रहता है। यदि अभिव्यक्ति का उग आकषण न हो तो रूप आनन्ददायक नहीं हो पाता। कुछ लोगो ने तो रूप को नगण्य मान लिया है। "काव्य में काम या रूप का महत्व नगण्य है। मेरा तो केवल यह मत है कि रूप का कविता में वह सावभौम महत्व नहीं हो सकता है जो कि अर्थ कलाशा में प्राप्त होता है।" ^१ परंतु यह विचार समुचित नहीं जान पड़ता क्योंकि रूप की आधारशिला पर ही सौंदर्य के महल का निर्माण होता है। इससे रूप को नगण्य तो माना ही नहीं जा सकता है। वस्तुतः काव्यतत्त्व और अर्थ का अयो-य सम्बन्ध रूप की भाव भविमा में प्राण संचरित करता है। काव्य में तत्त्व ही रूप को चेतना प्रदान करता है। रूप का वावर में ही काव्य-तत्त्व की परिध्याति रहती है। अतः कहा जा सकता है प्रतीक विधान द्वारा दो काव्यों की मिडि होती है। प्रथम यह एक रूपात्मक तथ्य है और द्वितीय प्रतीक उसका रूप में प्राण प्रतिष्ठा करने वाला तत्त्व हो जाता है। इसी से उक्त प्रतीक से अर्थ का ज्ञान सम्भव हो पाता है। रूप का तीनों ही भेद—जड़ सजीव और प्रतीकात्मक—प्राकृतिक और कलात्मक दोनों प्रकार के मौल्य में पाये जाते हैं।

रूपानुभूति—कहाया जा चुका है कि भाव्य पदार्थों के समुचित विचार में रूप का आतिर्भाव होता है जिस मौल्य के एक माध्यम के रूप में स्वीकार दिया जा सकता है। इन दृष्टि से रूप नब्बा के माध्यम में मौल्य का विचार करने वाला एक सत्य विचार माना जा सकता है। इसमें अनुभूति की मत्ता अनिहाय है। सबसे प्रथम अनुभूति द्वय के सम्पर्क से रूप का ज्ञान और तत्पश्चात् भावों के योग से पुनः उक्त अनुभूति प्राप्त होती है। इस अनुभूति में भाव

तत्व की प्रबलता होती है। इसने विवास की तीन अवस्थाएँ स्वीकार की गई हैं।

(१) वस्तुगत रूप की अनुभूति—इसमें अनुभूति कर्ता एक तटस्थ व्यक्ति की भाँति वस्तु के भोग्य पदार्थों का एक सामूहिक रूप देखता है। वह वस्तु के विभिन्न अंगों के सामञ्जस्य को ग्रहण करता है। इसमें उसकी निजी रुचि प्ररुचि का किसी प्रकार का मेल नहीं हो पाता। वह तटस्थ-दृष्टा की भाँति एक 'बोध' से अवगत हो जाता है। उसे यह चेतना हो जाती है कि उसने वस्तु को जान लिया है। ज्ञान की यह प्रथम अवस्था है जिसे तक शास्त्र में 'प्रामाण्यवाद' के नाम से जाना जाता है।

(२) रूप की अनुभूति की इस दूसरी अवस्था में रूप जगत् मानसिक आनन्द की अनुभूति होती है। इसमें वस्तु के 'भोग्य पदार्थों' के सुविश्लेष रूप के साथ भावनात्मक भावों का भी सामञ्जस्य रहता है। इस सीमा में आकर दृष्टा तटस्थ नहीं रह पाता। वह अपनी वृत्तियों के योग से अपनी भावनाओं के अनुकूल रूप में प्रियता या अप्रियता का साधुगुण उत्पन्न कर देता है। उसकी सौन्दर्यानुभूति सचेष्ट हो जाती है और वह रूप के आस्वादन की ओर उन्मुख होन लगता है।

(३) रूप के प्रति वासना का अनुभूति तृतीय सोपान है। मन में वासना का उद्बोध होत ही शरीर के उपभोग की कामना बलवती हो जाती है। यहाँ रूप की तीव्रता अथवा हलकेपन का ज्ञान उसकी उपयोगिता के आधार पर निर्दिष्ट की जाती है। प्रसाद न इसी आधार पर 'कसी कनी' रूप की जवाला लिखा है। इसमें आनन्द की भावना में वैषयिक चेतना का प्राधान्य रहता है।

इस सम्बन्ध में अभिनव गुप्त पादाध्याय का विचार भी दर्शनीय है उन्होंने माना है कि नारी सौन्दर्य का बढक काम भावना का आधिक्य ही है। उन्होंने वीर्य विशोभन शक्ति को रूप की वास्तविक कसौटी मानी है। आचार्य के मत से, "आँखों में रमणीय लगने वाला रूप वीर्य विशोभन-जगत् गुण का प्रतीक है। मधुर गीतादि के श्रवणगत होन में भी यही बात है। यदि सवत्र इसका चमत्कार न हो तो वह व्यक्ति मनुष्य रूप में भी जड़ ही माना जायगा। अधिन चमत्कार का आवेश अर्थात् आनन्दानुभूति में मग्न होने वाली वीर्य विशोभन-आत्मा ही सहज्यता है।^१ इस विचार से दा वाता का ज्ञान होना है।

^१ नयनयारवि हि रूय तद् वीर्य विशोभनमव महाविस्मय विश्लेषण युवत्वा एव सुगुणवि भवति। श्रवणयोश्च मधुर गीतादि। सवतो हि

प्रथम यह कि धीरे-धीरे विज्ञान के माध्यम से ही विषय सौंदर्य का माप हो सकता है और द्वितीय स्थान पर प्रोत्साहन की सहृदयता का भी अपना एक अलग महत्व होता है।

सौन्दर्य की इस रूपाभूति में रस शास्त्र के आधार पर विचार करने से स्पष्ट हो जाता है कि इस अनुभूति में विस्मय, आनन्द और रति की पृथक् प्रत्यक्ष सम्मिलित अनुभूति होती रहती है। इसी अनुभूति के आधार पर वस्तु में व्यक्ति के रूप जैसा सौन्दर्य में अन्तर आता रहता है। सुन्दरता रूप के तत्वों पर निर्भर रहती है। यह उसके विन्यास से आविर्भूत हो जाती है। अतः रूप के तत्व ही मानवीय चेतना के सम्पर्क से पूर्ण। यस्त होकर सुन्दर बन जाते हैं। इसके अनेक गुणों की चर्चा हुई है।

इस तत्व के गुण—आधुनिक सौंदर्य शास्त्र ने रूप-तत्व के चार गुणों की खोज की है। इन्हें क्रमशः सापेक्षता, समता, सगति और सानुलन कहते हैं।

सापेक्षता (Proportion)— इसमें भौतिक पदार्थों का अनुकूल ढंग से सजाया जाता है। प्रत्येक अंग का सम्पूर्ण व समक्ष एक विशिष्ट स्थान होता है। कला व प्रत्येक गण की महत्ता अंगी व निम्नलिखित मानी है। इसमें किसी वस्तु का प्रत्येक अंग एक दूसरे में निश्चय और अंगभ्यन्त न रहकर सापेक्ष और सम्बद्ध रहता है। यदि विभिन्न अवयवों का बचन एकत्र कर लें तो इसमें रूप की योजना नही हो पाती। उक्त का अर्थ भाग्य पदार्थ ही कहा जायगा। हमसे स्पष्ट है कि अवयवों का समूह व रूप की उत्पत्ति नहीं होती अपितु एक विशेष योजना द्वारा विभिन्न अंगों व संयोजन से ही ऐसा सम्भव है। विभिन्न अवयवों की संख्या में उचित हो एक उचित स्थान संयोजन व समय प्राप्त हो जाता है—अर्थात् उनका विभिन्नता द्वारा जो एक समष्टि उत्पन्न हो जाती है उसे ही मान्यता रहते हैं। यहाँ पर प्रत्येक अंग एक दूसरे पर निर्भर रह कर रूप का आविर्भाव करत हैं।

गमद ग मयमवा का यह उचिन गयानन मजीयात गमय कर देता है । इसका उल्लेख हान यान धम्मसार म माधुय का उद्धव हाता है । इसी माधुय धीर धर्मों की साधनता से जिसी धुवा की का मुदरी नाम साधक होता है । उम हम साधकमया कहन लग जात है । प्र दा साधक पण्य म धर्मों का साधनता उम धर्मों व निमाणा म गयान व्यापन धीर मजिय हानी है ।

समता (Symmetry)—समता के लिय किसी एक बिन्दु को आधार बनाकर उसके चतुर्दिक् सापेक्ष स्रष्टा की पुनरावृत्ति की जानी है। उदाहरणार्थ शरीर के प्रत्येक अंग में एक दूसरे की अपेक्षा रहती है। आकार की समता का बड़ा महत्व होता है। शरीर की लम्बाई चौड़ाई के अनुसार ही सिर, बाहु, पैर आदि की सानुपातिक समता होनी चाहिए। यदि कोई अवयव दूसरे की तुलना में बहुत बड़ा या छोटा हो, तो सुन्दर नहीं प्रतीत होगा। उसका बड़ापन या छोटापन समतानुसार ही होना चाहिये। सुन्दर वस्तु या शरीर में एक प्रकार की दो वस्तुएँ एक ही समान होनी चाहिए। दाना एक दूसरे की प्रतिरूप हो, सभी के 'सम' हो सकेंगी। उदाहरण के लिये यदि एक आख छोटी और दूसरी बड़ी हो, तो शरीर 'समता' के अभाव में सुन्दर नहीं कहा जा सकता है। अतः स्पष्ट हो जाता है कि 'अवयव अपने अवयवों के साथ किसी बिन्दु से सानुपातिक योजनानुसार बनाये जाने पर 'सापेक्षता और 'समता' गुण से युक्त होकर वस्तु को सुन्दर बना देता है।

संगति (Harmony)—संगति के द्वारा रूप में विरोध का शमन होता है। इसमें अनेक में 'एकता' उत्पन्न हो जाती है। इसे रूप का अनिवार्य गुण कहा जायगा, क्योंकि अंग सभी गुण इसी के अनुरूप आ जाते हैं। रूप के संग संगति भी रहती है। काव्य में रूप तत्व का आविर्भाव रस परिपाक से होता है। किसी एक रस की प्रमुख मानकर अंग सहायक रसों का योग उस मुख्य रस के परिपाक में और सौन्दर्य ला देता है। विभिन्न रसों की इस संगति से काव्य में रूप का आविर्भाव होता है। यदि रूप का अभाव हो, तो काव्य रस में संगति न बन सकेगी, रस परिपाक होता तो दूर की बात है। अतः विभिन्न अवयवों के समन्वय से ही 'रूप' का निर्माण होता है तथा रूप से रस परिपाक और सौन्दर्य की अनुभूति होती है। संगति के अभाव में रूप कुम्प हो जाता है। काव्य में शब्द और अर्थ की संगति से भाव का रूप उपस्थित होता है। स्वरों की संगति से संगीत में वैचित्र्य आता है। रेखाओं की संगति चित्र में चमत्कार उत्पन्न करती है। इस प्रकार संगति की महत्ता किसी भी कला के सौन्दर्योत्पादन में सहायक हो जाती है।

संतुलन (Balance)—रूप तत्व का चौथा गुण संतुलन है 'अनक तत्व जब एक योजना में आबद्ध होकर एक दूसरे को क्षति न पहुँचाते हुए सौन्दर्योत्पत्ति के कारण होते हैं तो वही पर संतुलन माना है।' मानसिक भावनाओं को कलाकार कायादि द्वारा रूप प्रदान करता है। यथाय जगत की प्रतिकूल भावनाएँ जब 'रूप' धारण कर अनेक अंगों के विन्यास एवं संचारी

भावों का समथन प्राप्त कर लेती हैं तो अर्थ सत्त्वा की योजना में जो नियम लगता है, वही सन्तुलन कहा जाता है।

इस पर विचार करते हुए स्टाइटहैट नामक दार्शनिक कहता है कि जब अनेक तत्व किसी योजना में इन प्रकार संघटित हों कि एक दूसरे का विधात न करके वे परस्पर गौरव और प्रभाव की वृद्धि करें, एक स्वर दूसरे स्वर का एक भावना भलवार, घटना, रस रसा और कथन आदि¹ दूसरे के प्रभाव की वृद्धि करें, तो इससे एक सन्तुलित रूप का उदय होता है। सन्तुलन के रूप का अवयव अपने प्रधान भाव के अन्तर्गत उमकी रहता और सबढ न करता है।

वाक्य में भाषा और भाव का सन्तुलन मृजन का सौन्दर्य उत्पन्न करता है। शब्द और अर्थ का समन्वय अर्थ की परस्पर सम्बद्धता या सगति सन्तुलन, सापेक्षता से उसका सौन्दर्य और घट जाता है। यही कारण है कि यदि किसी शब्द का स्वतन्त्र अर्थ ग्रहण किया जाय तो अर्थ शब्दों की सगति के अभाव में वह सौन्दर्य उत्पन्न नहीं हो पाता है, जो उन सबके एक समुचित मिश्रण, सन्तुलन, सगति आदि से होता है। विषयगत सौन्दर्य की दृष्टि से सापेक्षता, सगति सन्तुलन समता सानुपातता आदि एक ऐसे पूर्णत्व का बोध कराते हैं जिससे सौन्दर्य का आविर्भाव होता है। इसी सौन्दर्य की अभिव्यक्ति काव्या में हुई है जो 'रूप का आधार लेकर अग्रसर होता है।

काव्य में रूप का यम रूप का अर्थ उमकी शब्द गत सत्ता और छद्मात्मक आकार से है।² कवि द्वारा काव्य में अभिव्यक्त विचार या अनुभव अपनी शली में काव्य कृति के रूप हैं।³ प्रत्येक काव्य कृति की अपनी विशेषता, निजी आकार या बाह्य रूप उसे अर्थ काव्य कृति से पृथक् कर देता है। कृति का यह बाह्य ढांचा जो हमारी मनश्चक्षुओं के सम्मुख नाम मात्र से स्पष्ट हो

¹ सौन्दर्य शास्त्र डा० हरद्वारीलाल पृ० ७४ से उद्धृत

² The commonest meaning of form in poetry is perhaps that of metrical pattern or form Encyclopaedia Britannica—Volume IX Page 95

³ These thoughts and experiences which are put in different ways in different poems of the poet we call that particular way their form or 'Poetical Form' From the style in Poetry W P, her Page 97

जाता है, वही उसका रूप है। रूप ही कला का वाह्य-तत्त्व है, जिससे हमारी चेतन-वृत्ति जागृत होती है। इसी से वह इन्द्रियो का विषय बनता है। रूप के अभाव में कला का निर्माण असम्भव हो जाता है।

काव्य रूप का अभिप्राय काव्य विशेष के उस समस्त वाह्याकार से है जिसका सृजन कवि अपने अनुभवा के साहाय्य से अनन्त अथवा एक ही छंद के माध्यम द्वारा करता है। यहाँ काव्य रूप के निर्माण में छंद का विशेष योग रहा है। कवि द्वारा निर्मित यह समस्त आकार जो काव्यगत है, काव्य रूप सना का अधिकारी है। इन काव्य रूपों में अपनी एक निजी विशेषता होती है जिससे वे विशेष कविया की कृति के परिचायक हो जाते हैं। एक उदाहरण द्वारा यह स्पष्ट हो जायगा —

दृष्ट्वा की रस सिक्त मधुर लीला के गायको में गिर्यापति, सूरदास और मीराबाई विशेष प्रसिद्ध हैं। इन तीनों ने पद शैली को अपनी अनुभूति की अभिव्यक्ति का माध्यम बनाया है। इनके पदों के अध्ययन से इनके रचयिता के व्यक्तित्व का ज्ञान हो जाता है। इसका कारण यह है कि इन तीनों के ही काव्य-कृति के रूप में अन्तर है जिससे वे पहचान लिये जाते हैं। इनका अलग अलग काव्य रूप या आकार है। इसी से तीनों के वर्ण्य-वस्तु और आलम्बन के एक रहते हुए भी उनमें काव्य रूप गत भिन्नता है, भिन्नता का यह रूप उनका निमित्त अपना और निजी है। समता में भिन्नता देख पड़ने का यही कारण है। सच तो यह है कि प्रत्येक कवि का अपना काव्य रूप ही काव्य सृजन में योगदान देता हुआ कवि के काव्य के विभिन्न तत्वा और उमक अनुभवा की एकाग्रता की रक्षा करता है। इस प्रकार कोई भी कला कवि द्वारा रूप प्राप्त करके ही सफल होती है। अतः काव्य कृति में रूप का अभिप्राय ऐसी शब्द अथ मयी रचना से है, जिससे कवि का सौंदर्य रास पाठक या दर्शक के लिये प्रेरणीय बन जाता है। इसी विचार का समर्थन किया गया है कि काव्य कृति के रूप से तात्पर्य उसके उस निश्चित आकार अथवा रूप रेखा का है जिसके अन्तर्गत एक नियमित विधान अथवा पद्धति के अनुसार शब्दों के माध्यम से कवि की अनुभूति पाठक तक प्रेषणा पाती है। रूप निर्माण की ये पद्धतियाँ विषय और आवश्यकता के अनुकूल भिन्न हो सकती हैं।¹

प्रत्येक कला किसी न किसी रूप की रचना है। इससे रूप में एक वैचित्र्य आ जाता है। इसमें निहित सौंदर्य प्रकट हो जाता है। इस प्रकार

1 प्रागुक्त हिन्दी काव्य में रूप विधाएँ—डा० निमना जन पृ० ४

कलाभा द्वारा रूप के सौंदर्य का सृजन होता है। यह सृजन मानव मन की प्रियता और सौंदर्यानुराग का बोध है। इसके अतिरिक्त मानवत्तर सत्ता व रूप भी किसी चेतन तत्व की कला का सृजन है। उस सृजन में महानता के सौंदर्य का बोध आकाश पवन मदी, वन वृक्षादि के रूप में होता है। इनकी एक स्वतंत्र सत्ता है और उसमें सौंदर्य का एक अमानवीय तत्व है। इसे प्राकृतिक सौंदर्य की संज्ञा दी जायेगी।

सौंदर्य प्राकृतिक, मानवीय या कलात्मक कोई भी क्या न हो, उसे वस्तु के गुण के रूप में स्वीकार किया गया है। यही गुण मानसिक प्रत्यक्षता प्राप्त कर सौंदर्य हो जाता है। इसकी अनुभूति से ही आनन्द प्राप्त होना है। चक्षुरिन्द्रिय के अतिरिक्त श्रवण इन्द्रिया के विषय रस गंधादि अनुभवगत हैं, परंतु सौंदर्य बोध के साथ वस्तु का गुण है। सौंदर्य की अनुभूति में 'आनन्द' है। इस प्रकार रूप की आधार शिला पर सौंदर्य की कलात्मक प्रथवा भावार्थक अभिव्यञ्जना होनी है तथा सौंदर्यानुभूति आनन्द का कारण है। अतः इन तीनों-रूप सौंदर्यानुभूति और आनन्द-के सम्बन्ध में उत्तरोत्तर एकता और परस्परता बनी रहती है।

'रूप समस्त कलाभा का आधार है। शरीर रचना में रीढ़ का जो स्थान है कलाभा में वही रूप का है। साहित्य में श्रवण का अपना एक रूप होता है जो विभिन्न साहित्यिक मूर्तियाँ या विषयों के रूप में जानी जाती हैं। ये विषाएँ ही श्रवण के व्यक्त रूप हैं। साहित्य में रूप के इसी सौंदर्य का बड़ा महत्व है। एक उदाहरण द्वारा यह स्पष्ट हो जायगा।

नयापिशा ने वस्तु में सकेतिन श्रवण के चार भेद (जाति, गुण, क्रिया और यदृशा) माने हैं।^१ महाभाष्यकार ने भी इन भेदों का समर्थन किया है।^२ परन्तु मीमांसक मत में 'जाति रूप कवस एक प्रकार का ही सकेतिन श्रवण होता है। यह जाति मनुष्य में मनुष्यत्व है। इसी प्रकार तत्वावधिनि सुन्दर वस्तुओं में सौन्दर्य एक जाति विशेष ही है। यहाँ पर एक दूसरा प्रश्न यह उठ सकता है कि 'एतौ स्थितिः' इस सौन्दर्य का अविच्छेद किसमें मानें? यह एक विवादास्पद प्रश्न है। उदाहरण के लिए एक पुष्प में पुष्पत्व क्या है? वह

१ सकेतिनश्चतुर्भेदे जात्यान्तिनिरव वा । काव्य प्रकाश २/८ पृ० ४३
ज्ञान मण्डन निमित्तः चाराणमो । ध्याम्याकार-प्राचाय विश्वेश्वर

२ चतुर्दशैव शब्दानां प्रवृत्तिः तानिचक्ष्णा, गुणगच्छा क्रियामच्छा यदृशा-
शब्दाश्चतुर्भेदाः । महाभाष्यकार । काव्य प्रकाश स उद्धृत ।

पल्लवियों का सश्लिष्ट रूप है उसका रंग है या कोमलता है या सौरभ है ? इस प्रश्न के उत्तर में मतवय नहीं रहेगा । यदि पल्लवियों को बिभेर दें, तो वह 'पुष्पत्व' रहेगा या नहीं ? ऐसा करने से उसके 'रूप' में भी अन्तर आ जाता है । अतः स्पष्ट है कि पल्लवियों के समुचित विधान में एक ऐसे 'रूप' का निर्माण हो जाता है जिसे सौंदर्य की आधार शिखा कह सकते हैं । इसमें सापेक्षता, समतुल्यता, समता आदि का एक ऐसा सघात है जिसका विवेचन सौंदर्य शास्त्र की परिधि में आता है । इन सभी तत्त्वों की गणना विषयगत सौन्दर्य के अन्तर्गत होती है । इन सबका समन्वित रूप अपनी पूर्णता में पर्यवसित होकर 'सौन्दर्योत्पत्ति' का कारण बन जाता है । इसी से यह आनन्द का जनक हो जाता है । यहाँ 'रूप' का अर्थ और तत्त्वों की धारणा का स्पष्टीकरण हो जाना चाहिए ।

रूप का अर्थ —

उज्ज्वल नील मणिहार ने रूप की व्याख्या करते हुए कहा है कि किसी भूषणादिक द्वारा भूषित न होने पर भी जिसके द्वारा भूषणवत् कान्ति हो जाती है उसे 'रूप' कहते हैं ।¹ इस व्याख्या में रूप निर्धारण के लिये उसके आवश्यक गुणों में कान्ति उत्पन्न करने वाले गुण का समर्थन किया गया है । वस्तु के 'रूप' में उत्पन्न होने वाली भास्वरता अधिक महत्वपूर्ण होती है । इसी से उसकी रूप सत्ता साधक होती है । इस दृष्टि से आकार में रहने वाली छवि या प्रकाश को रूप कहेंगे । यह 'रूप' बल और कान्ति से आच्छादित बाह्य आवरण का विचार है । रूप वस्तु का वह गुण है जिसका ग्रहण चक्षु द्वारा देखकर ही होता है । इसमें रूप में चाक्षुष बोध का महत्वपूर्ण स्थान है । इसके अभाव में रूप में वर्तमान कान्ति या भास्वरता का ज्ञान नहीं हो पाता । इससे 'रूप' को आकार की चाक्षुष प्रतीति कहेंगे । आकार में अवयवों के उचित संस्थान से उत्पन्न अवरोधी और समन्वित प्रभाव रूप सत्ता का धारण कर लेता है ।

रीति कालीन कवि देव ने 'रूप' की व्याख्या में 'सुख' को प्रमुख तत्त्व माना है । उनका विचार है कि 'रूप' दर्शन मात्र से मन को हर लेने वाला, आँखों को सुख देने वाला और ससार को बेरा बना देने वाला होता है ।² इस

¹ अङ्गाभूषितायेव नैनचिद् भूषणादिना ।

येन भूषितवद् भाति तद्रूपमिति वक्ष्यते ।

² देखत ही जो मन हर, सुख अस्मियन को दइ ।

रूप बधान ताहि को जग बेरो कर लेइ । रस विलास-देव

व्याख्या में रूप के तीन गुणों को आवश्यक माना गया है। (१) रूप द्वारा मन को हरण कर लेने में रूप की शक्ति और उसके प्रभाव की व्यञ्जना की गई है। यह रूप को भावात्मक व्याख्या है। (२) रूप की सुखद शक्ति द्वारा ध्यान-द का उपस्थापन किया गया है। सुख आँखों के माध्यम से मिलता है। इसमें चक्षु रूप के बाह्य हुए। यह रूप आकार का आधार लेकर ही स्थित रहता है। इससे रूप द्वारा आकार में स्थित गुण का ही बोध होता है। (३) रूप के माहक गुण की उतावले हुए इसकी मोहकता का विस्तार और प्रभाव सम्पूर्ण जगत् में बनाया गया है। इन तीनों गुणों द्वारा रूप की आकारगत सत्ता और उसके आंतरिक प्रभाव की व्यञ्जना की गई है। इससे स्पष्ट है कि रूप की एक सत्ता और स्थिति होती है जिसके बाह्य एवं आंतरिक प्रभावों द्वारा चक्षुओं की वृत्ति एवं मन में प्रमानता की अनुभूति होती है। इस दृष्टि से रूप केवल बाह्य आकार का बाधन मात्र न रहकर आवश्यक जगत् सौंदर्य की अनुभूति कराने में ध्यान का कारण बन जाता है। यह बाह्य तुष्टि एवं आत्म-तृप्ति दोनों का ही साधन है। इस व्याख्या के आधार पर रूप के स्वरूप निरूपण में दो प्रकार की मायनाएँ दी गई हैं—

(१) रूप की सामान्य धारणा—नवन्द्रिय के सन्निकष से दीख पड़ने वाला शब्दों का आकार रूप कहा जाता है। रूप का यह सामान्य एवं व्यापक दृष्टिगत अर्थ है। हम अर्थ की परिधि में कोई भी भौतिक सत्ता युक्त पदार्थ मानसिक भाव या तत्त्वान्ति किसी माध्यम के द्वारा प्रकट होकर 'रूप' सत्ता को धारण करते हैं। यही रूप बाह्य-बाह्य में सौंदर्य का पर्याय बनकर प्रयुक्त होता है।

(२) रूप की विशेष धारणा—इस धारणा के अनुसार रूप में विभिन्न अवयवों के संगठन और सुविव्यक्त में अनकता में एकरता उपस्थित होने पर निर्गुण पदार्थ का आकार का रूप कहते हैं। इसमें विन्यास एवं दृश्य रूप की महत्ता स्वीकृत है। धन किसी भी जीवधारी वस्तु प्राणी या जड़ पदार्थ का दृश्य बाह्य-बाह्य ही रूप है। सुविन्यक्त तत्त्वों द्वारा निर्मित बाह्य-बाह्य में रूप में शृङ्खला इस रूप की परिधि का व्यापक वृत्ति का ही सीमित न रहकर वस्तु विन्यक्त गणीय धार्मिक भाव विधाया का धारण में समाविष्ट कर लेती है। इन्हीं विभिन्न विधाया में दृश्य या चाक्षुष रूप में अभिव्यक्ति के माध्यम द्वारा सौंदर्य का आविर्भाव होता है। हमारा अर्थ यही रूप और 'भौतिक' को पर्याय मानना का परम्परा है।

अनुक्त ध्यान रूप का पर्याय मानने की यह परम्परा सौंदर्य-व्यवहार

और ससृष्ट साहित्य में है। लोक व्यवहार में किसी सुंदरी को रूपवती कहते हैं। ससृष्ट में 'रूप' शब्द 'सौंदर्य' के पर्याय रूप में प्रयुक्त हुआ है। कालिदास ने अनेक स्थानों पर इस शब्द का प्रयोग 'सौंदर्य' अर्थ में किया है। शिव को आकृष्ट न कर सकने के कारण पावती ने अपने 'रूप' की निंदा की है।^१ शकुंतला के सौंदर्य वर्णन में कालिदास ने कहा है कि ऐसा लगता है मानो विधाता ने विश्व के समस्त रूप के मन्त्रों द्वारा शकुंतला के सौंदर्य की रचना की है।^२ इन दोनों ही स्थानों पर 'रूप' द्वारा सौंदर्य का ही अर्थ व्यक्त किया गया है। इसी रूप शब्द में सौंदर्य का तत्त्व निहित रहता है। इस दृष्टि से रूप और सौंदर्य समानार्थक शब्द हैं। इस अर्थ में रूप के प्रयोग की सीमा है। सभी रूपों को सौंदर्य नहीं कहा जाता है, अपितु प्राकृतिक पदार्थों और मानवीय आकार तक ही इस 'रूप' शब्द का प्रयोग सौंदर्य के पर्याय में होता है। इस 'रूप' में आकर्षण का कारण अवयवों के उचित संश्लेषण से उत्पन्न उनका सौंदर्य है। रूप वस्तुगत आकार या छवि है तो सौंदर्य उस रूप की छवि या लावण्य है। इस लावण्य की अनुभूति इंद्रियों की संवेदना से होती है।

'रूप' तत्त्वों से निर्मित आकार ग्रहण करने वाला कोई भौतिक पदार्थ या मानसिक भाषादि है। पदार्थ के तत्त्व अभिव्यक्त होकर ही 'रूप' बने जा सकते हैं। यह अभिव्यक्ति ऐंद्रिय, इंद्रिया से ग्रहणीय या मानसिक भी हो सकती है। इससे सभी प्रकार की सूक्ष्म या स्थूल सत्ताएँ अभिव्यक्त होती हैं। इससे 'रूप' को वस्तु के तत्त्व की अभिव्यक्ति मानेंगे। अभिव्यक्त होने पर ही वस्तु में एक ऐसा गुण उत्पन्न हो जाता है जिससे 'रूप' की चाक्षुष प्रतीति होने लगती है। सौंदर्य में इसी चाक्षुष रूप की महत्ता रहती है। जहां इस 'रूप' की अधिकता होगी वही सौंदर्य लक्षित होगा। नारी के मांसल और वतुलाकार अंगों में रूप की चाक्षुष प्रतीति अधिक होने से यह सुंदर दीर्घ पड़ती है। आकार के उचित संगठन और अंगों के विस्तार में स्त्री का सौंदर्य आकर्षक प्रतीत होता है। वक्ष नितम्ब, जघन आदि के सौंदर्य का यही रहस्य है।

'रूप' शब्द अंगरजों के फल शब्द का समानार्थक है। अभिव्यक्त होने पर समस्त रूपों को फल कहा जा सकता है। तत्त्वों के संश्लेषण से आकार रूप में अभिव्यक्त होने वाला रूप नेत्रों द्वारा ग्रहण किया जा सकता है आकार से वस्तु की रूप रेखा प्रकट हो जाती है। डा० रामानन्द तिवारी के अनुसार

^१ निनिन्द रूप हृदयेन पावती, प्रियंषु सौभाग्यफला हि चाप्सता। कु. स. ५/१

^२ रूपोच्चयेन विधिना मनसा कृतानु। अभिमान आकुंतलम्। अक. २

या 'रूप सौन्दर्य का आधार है। 'रूप' बाह्य तत्त्व और 'सौन्दर्य' उस रूप की आंतरिक प्रियताजन्य अनुभूति है। हमारी अतृप्तियाँ आकार को देखकर जब आनन्द की अनुभूति करने लग जाती हैं तो अपने मानसिक परिष्कार में अनुसृत हो उम भरतु में सौन्दर्य का गान होने लग जाता है। इस दृष्टि से 'रूप सौन्दर्य का उपादान कहा जा सकता है। वस्तु के बाह्य तत्त्व के अभाव में सौन्दर्य की स्थापना कल्पना बर्धित हो जाती है। आकार मूलक वस्तु का बाह्य तत्त्व सौन्दर्यानुभूति का निमित्त तत्त्व है और उदात्त उत्तम आनन्दानुभूति उसका साध्य है जो सौन्दर्यमूलक होना है। तत्त्व ही अभिव्यक्त होकर 'रूप' कहा जाता है और रूप में आकर्षण, वांछि, शोभा नायक्यादि के प्रतिशय से सौन्दर्य की अनुभूति होती है। आनन्द की प्राप्ति में रूप उसका प्रथम तत्त्व और सौन्दर्यानुभूति द्वितीय तत्त्व है। इन दोनों में पूर्वापर सम्बन्ध है। दोनों एक दूसरे पर अवलम्बित हैं। रूप का समुचित प्रकाशन ही सौन्दर्य है। 'रूप की साधकता इसी सौन्दर्य में अचन में है। कोई भी प्रकाशन की कला में सौन्दर्य घन जाता है। इसी से त्रिया विदा/धा और वचन विदा/धा नायिकाओं की त्रियाया और वचना में प्रकाशन का आ/पक और मोहन सौन्दर्य रहता है। हिन्दी के रीतिवासीन साहित्य में इस प्रकार का सौन्दर्य स्थान-स्थान पर वर्णित है। इस प्रकार की अभिव्यक्तियाँ द्वारा वस्तु या भावों की मत्ता और स्थिति का गान होता है। इन अभिव्यक्तियों से स्पष्ट एवं सूक्ष्म दोनों प्रकार की सत्ताएँ ग्रहणीय बन जाती हैं। इससे रूप सौन्दर्य की अभिव्यक्ति का आधार है और सौन्दर्य रूप के आधिक्य का पूँजीभूत प्रिय आनन्द मूलक अनुभूति है। इन दोनों में इस सूक्ष्म अंतर के होते हुए भी वाक्य और लोक व्यवहार में इन दोनों को समानाधिक्य मानने की परम्परा है।

रूप और लावण्य—भोग्य पदार्थ के समुचित विन्यास में 'रूप का आविर्भाव होता है। किसी वस्तु के विभिन्न अंगों के सुव्यवस्थित ढंग से रखने में उसका जो आकार बन जाता है वही रूप कहा जाता है। इस 'रूप' में रहने वाले मोहक तत्त्व को लावण्य कह सकते हैं। जैसे मोती में वतमान उसकी आव या कान्ति उसके मूल्य को बढ़ाकर दशन-सुखद बना देती है और अपनी स्वतंत्र सत्ता भी रख सकने में समर्थ होती है उसी प्रकार विभिन्न अवयवों से निर्मित शरीर के रूप तत्त्व में आश्रित रहने वाला लावण्य स्वतंत्र सत्ता वाला होता है। वह न तो शरीर है न कोई विशेष अंग। शरीर में आश्रित रह कर भी उससे भिन्न है। रूप में लावण्य का अनुभव करने के लिये सजीव रूप में तरलता और तरंग की प्रतीति होती है। इसी से सुन्दरी के अंगों में तरङ्गमान योजना लावण्य कही जाती है।

ध्वनिकार ने इसका स्पष्टीकरण करते हुए कहा है कि यह तत्त्व रमणिया के प्रसिद्ध तद्-तद् अंगों से भिन्न प्रकाशित होता है।¹ 'यत् तद् प्रसिद्धावयवातिरिक्त, विभाति सावण्यमिवाङ्गनासु। यह लावण्य सुन्दरियों के अंग में रहता हुआ भी उससे भिन्न सत्ता वाला है।

'सावण्य' की व्याख्या अनेक प्रकार से की गई है। प० बदरीनाथ शर्मा न बताया है कि "अङ्गनासु प्रशस्त स्त्रीषु प्रसिद्धेभ्योऽवयवेभ्यः करचरणादिभ्याऽतिरिक्तं भिन्नं सावण्यम् 'मुक्ताफलपुच्छायायास्तरलत्वमिवान्तरा। प्रतिभाति यदङ्गेषु तल्लावण्यमितीरितम्' इति शिङ्गभूषेण लक्षितं कांतिपूरमिव" ² स्त्रियों के प्रसिद्ध कर चरणादि से भिन्न कांतिपूर्ण तत्त्व जो अंगों में प्रकाशित होता रहता है, उसे ही सावण्य कहते हैं, जैसे मुक्ताफल में उसके पानी की तरलता प्रतिभासित होती है, वसी ही अंगों में सावण्य प्रतिभासित होता है।

सावण्य का अपना आकषण तो है ही वह जिन अंगों में रहता है उसकी शोभा का कारण भी बन जाता है। रूप में यह गुण नहीं है। रूप केवल बाह्यकार का बोधक है। इससे किसी वस्तु की सम्पूर्ण रेखाओं का एक रूप में बोध हो जाता है। रूप यदि तत्त्व का बोधक है तो सावण्य उस तत्त्व में वर्तमान ध्वनि का नापक है। सावण्य के अतगत लय, रूप सौन्दर्य, अभिरूपता भाव्य आदि कायिक गुणों का उपपादन किया गया है।

सावण्य—अवयव संस्थान से व्यक्त होने वाला अवयव से भिन्न एक दूसरा घन है। अवयवों की निर्णयता अथवा भूषण योग लावण्य नहीं है। अवयवों से अविच्छिन्न गमगी भी कई बार लावण्य युक्त नहीं होती। झलकार भी लावण्य के विधायक नहीं होते। यह तो एक आंतरिक घन है, जो शरीर में वर्तमान रहता हुआ भा अपनी स्वतंत्र सत्ता में रहता है। यह बाहरी उपकरण न होकर शरीर की कांति की आंतरिक श्रमक है। इसी का समयन राम सागर त्रिपाठी ने किया है कि, 'लावण्य हि नामावयवसंस्थानाभिध्यङ्ग्यमवयवव्यतिरिक्तं घमान्तरमेव। न चावयवानामेव निर्दोषता वा भूषणयोगो वा लावण्यम्। पृथङ् निवर्ण्यमाणकालादि दीपशून्य शरीरावयव

¹ यथाह्यङ्गनासु लावण्यं पृथङ् निवर्ण्यमाननिखिलावयवव्यतिरेकि किमप्ययदेव सहृदय लोचनामृतं, तवान्तरं ध्वयालोक १.४ पृ १६ (१६५२) टीका भा० विश्वेश्वर।

² ध्वयानां—दीपिति—टीका (१६५३) बदरीनाथ शर्मा पृ १७ चीत्तम्भा ससृजत सीरीज, काशी

यागियामप्यनन्तृतायामपि लावण्यशून्यमिति अनयाभूतायामपि कस्याञ्चि
त्लावण्याभूत चन्द्रियमिति सहृदयाणां व्यवहारात् ।^१ बालिदास ने भी लावण्य
के लिये आभूषण का होना अनिवार्य नहीं माना है । उनसे विचार से लावण्य
अपने मौलिक अवयव भूल रूप में ही प्रतिभासित होना है । इससे लिये मण्डन
अनावश्यक है ।^२ मधुर आकृतियों के लिये सभी वस्तुएं आवरण हो जाती हैं ।
अलंकारों की भी आवश्यकता नहीं रहती है ।

लावण्य युक्त रमणी सभी अवस्थायाम् में मनोज्ञ प्रतीत होती है । बिहारी
ने आभूषण को रूप पर लगे मोर्चे के समान माना है ।^३ इससे स्वतः प्रका-
शित अवयवों की चमक और नहीं बनी । अतः लावण्य तो वस्तु में रहना
हुआ उसका एक घम विशेष है । 'रूप वस्तु का बाह्यरत्न होने से इतिवृत्तात्मक'
है और लावण्य वस्तु में स्थित उसका घम विशेष है । अतः सभी प्रकार के रूपों
में लावण्य का होना आवश्यक नहीं है । रूप के संग लावण्य की स्थिति हानी
भी है और नहीं भी होती है परन्तु जहाँ लावण्य है वहाँ रूप अवश्य होगा ।

रूप में आकृति की महता है और लावण्य में उस आकृति में रहने वाली
चमक का आवरण होता है । लावण्य अवयवों से स्फुरित होने वाला उसका
एक प्रधान तत्त्व है वह स्वयं अवयव नहीं है । उससे निर्मित भी नहीं है, फिर
भी सम्पूर्ण अवयव में वतमान एक तेज के समान है । उसे सूर्य का प्रकाश न
तो स्वयं सूर्य है और न उसकी किरण ही है अपितु उन सबका उनमें प्राप्त
रहने वाला एक तेजोमय रूप है उसी प्रकार लावण्य न तो अंग विशेष है
और न अंगों से निर्मित उसका एक रूप विशेष ही है अपितु इन अंगों में
ही वतमान रहने वाला एक तेज है । अतः यह अंगों में रहता हुआ भी अंगों से
भिन्न है ।

रूप में वस्तु सत्ता का बोध इतिवृत्तात्मक होने से सामान्य है और
'लावण्य सत्ता में व्याप्त रहने वाला गुण विशेष है । सहृदय लावण्य का प्रशंसक
होने से उसकी अनुभूति करता है यह अनुभूति भावनात्मक पक्ष का आधार
ग्रहण करती है । इससे इसका क्षेत्र आंतरिक है । रूप का बोध सामान्य है
इससे वह बौद्धिक है । मैंने अमुक वस्तु के रूप (फार्म) को जान लिया है'
इस प्रकार की प्रवृत्ति में भाष्य का अभाव है । लावण्य में जहाँ रसिकता है,

१ लोचन टीका—ध्वन्यालोक—पृ० ७८ (११६३) व्याख्या ।

रामसागर त्रिपाठी । मोतीलाल बनारसीदास ।

२ इयमधिकं मनाना बल्बलेनापि तवी

किमिव हि मधुराणां मण्डनं नाकृतिनाम् । —अभि० शाकुन्तलम् १।१७

३ सतमई ।

वही रूप ज्ञान में एक शुष्क वीक्ष्यता है। रूप में बुद्धि की ज्ञापन शक्ति है, लावण्य में भाव-पक्ष की सरलता है। लावण्य का स्फुरण हमारी चेतना में अविनम्व हो जाता है, इसकी व्याप्ति पूरे शरीर में रहती है।

लावण्य के सौंदर्य में जीवन का आनंद रहता है। 'सुनाति जाड्य मिति। सू० न चादित्वात् ल्यु। न चादिगणे एत्वपाठाद् एत्वम्। सवणस्य भाव लावण्यम्।'^१ इस व्युत्पत्ति में लावण्य शब्द का रहस्य छिपा है। सूक्ष्मपणे के भाव में ही लावण्य है। जिस भोज्य सामग्री में नमक के योग से आस्वाद सुख रचिकर हा जाता है वैसे ही 'रूप' में लावण्य के संयोग से आकर्षण और मनोरमता उत्पन्न हो जाती है। लावण्य अवयवों में मधुरता और सरसता का विधायक तथा उसके जीवन की समृद्धि का स्रोत है। इससे रूप में सौंदर्य की वृद्धि होती है। आनंद का संचार होता है। इस दृष्टि से सौंदर्य रूप का लावण्य है। रूप वस्तुगत आकार है। रूप का लावण्य इंद्रिया की विशेष प्रक्रिया से सम्बद्धता में बन जाता है। ऐंद्रिय रूप के लावण्य में एक प्रियता होती है। इसी प्रियता से सौम्य का आत्मिक आनंद जागृत होता है। इससे चेतना उद्वुद्ध होती है। यही आत्म चेतना वस्तु में सौंदर्य का अनुभव करती है। इसी से वस्तु का आस्वाद मिलता है।

रूप और सौम्य का विधान सभ्यता के विभिन्न उपकरणों में दीर्घ पड़ता है। जीवन में विभिन्न उपकरणों में सन्निहित सौंदर्य रूप का ही लावण्य माना जायगा। इंद्रिया की प्रक्रियात्मक सहयोग से रूप का यह लावण्य संवेदना में बदल जाता है। उत्तरात्तर वस्तुगत रूप लावण्य तथा ऐंद्रिक संवेदना और मनोगत चेतना की यह पारस्परिकता उत्तरात्तर घटित होती गई है इसी क्रम विकास में भागवत सौंदर्य का उदय होता है। ऐंद्रिक रूप का लावण्य अपनी प्रियता द्वारा सौंदर्य के आत्मिक आनंद के जागरण में सहायक होता है। चेतना के भाव से वस्तु सुंदर होती है। यह चेतना ऐंद्रिय रूप के लावण्य से जागृत होती है। इस प्रकार ऐंद्रिय रूप और चेतना दोनों एक दूसरे से प्रभावित होते हैं और वस्तु का लावण्य ही हम संवेदनात्मक बोध करान में सहायक होता है। यदि रूप का लावण्य न हो तो किसी प्रकार की प्रियतामूलक संवेदनात्मक चेतना जागृत नहीं हो सकती। अतः रूप लावण्य, संवेदना, और तज्जय चेतना का उत्तरात्तर विकास क्रम है।

डा० हरद्वारी लाल ने रूप लावण्य की व्याख्या करते हुए कहा है कि सजीव रूप में यदि अवयव इस प्रकार गुम्फित हैं कि उनमें सरलता जीवन का भोज और तरंग की प्रतीति होती है तो हम रूप में लावण्य का अनुभव हात

है¹ रूप की उचित और सजीव योजना को उन्होंने सावण्य कहा है। विभिन्न भ्रमों के सुविद्यस्त समूहों और तरङ्गमान यात्रा से ही यह सम्भव होता है। इस प्रकार उनकी दृष्टि से रूप के विन्यास में ही सावण्य है। इस दृष्टि से यह विन्यास से उत्पन्न होने वाला एक तत्त्व विशेष हो जाता है परन्तु सावण्य विन्यास में न होकर रूप में वर्तमान भाव में अथवा बान्ति में ही माना जायगा।

अतः में कह सकते हैं कि वस्तु के रूप और सावण्य में आधार और धर्म का भेद है। 'सावण्य' शब्द के उच्चारण मात्र से वस्तु में वर्तमान बान्ति का भाव होने लगता है। जब पदार्थ आवर्ण्य हो जाता है परन्तु सावण्य तो चेतन का ही धर्म है। रूप की सत्ता चेतन अचेतन सभी में ही रहती है सावण्य में सत्त्व की प्रधानता रहती है। इसका आश्रय स्थान सचेतन प्राणी ही है। रूप में 'सत्त्व' नहीं भी होता। इसमें सावण्य के आश्रय भूत तत्त्व की एक सीमा है और रूप में इस प्रकार की कोई सीमा नहीं है। सावण्य जीवन में आवर्ण्य और रस उत्पन्न करता है। इसी से सावण्य युक्त रूप स्पृहणीय बन जाता है। इस स्पृहणीयता से सौन्दर्य उद्भासित होता है। अतः कहा जा सकता है कि रूप ही सौन्दर्य का आधार है। रूप के बिना सौन्दर्य की स्थिति ही नहीं हो सकती है। इस रूप में विन्यास की महत्ता रहती है और विन्यास गत आवर्ण्य प्रसाधन के उपकरणों से उत्पन्न होता है। रूप में सौन्दर्य की मोहकता विन्यास के गुण और वाह्य प्रसाधना से आती है। इससे रूप और सौन्दर्य दोनों का ही गुणपत्तु बचन होता है। भेद केवल यह है कि सौन्दर्य की अधिकता में रूप की चेतनता दब जाती है और सौन्दर्य की मोहकता ही उभर कर समक्ष आ जाती है फिर भी दोनों एक दूसरे के सापेक्ष और पूरक हैं। इसी रूप में इनकी मायता है। अगले अध्यायों में आत्मगत और विन्यासगत रूप सौन्दर्य का तात्त्विक आधार निश्चित करके उसी निष्कर्ष पर मध्यकालीन कृष्ण काव्य को परखने का प्रयास किया गया है।

(३) अभिव्यक्ति—सुन्दर वस्तु का तृतीय तत्त्व अभिव्यक्ति है। काव्य की परिधि में अमूर्त अथवा अयुक्त मानसिक वृत्तियों को 'युक्त रूप' दे देना ही अभिव्यक्ति है। ससार के सभी पदार्थ किसी अदृश्य के 'युक्त रूप' ही हैं। कोई अनन्त चेतन सत्ता प्रकृति और प्राणियों के माध्यम से अपने का व्यक्त करती रहती है। इससे अभिव्यक्ति की यह सनातन और स्वाभाविक परम्परा है।

मानव में अभिव्यक्ति का एक स्वाभाविक प्रेरणा मान सकते हैं। वह जिन पदार्थों को देखता है अथवा जिनसे उसकी आत्मा सत् होती है ऐसे

पदार्थों से उसे आनन्द की अनुभूति होती है। वह इस आनन्द को सौन्दर्य के भोग और रूप तत्वों के आधार पर व्यक्त करता है। स्वाभाविक प्रेरणा से इसकी अभिव्यक्ति होने पर यह स्वयं म सुन्दर हो जाती है। यदि भावनाभा को व्यक्त न करें, तो मन में एक अव्यवस्था हो जाती है। अतः इसी व्यवस्था को लाने के लिये अदृश्य प्रवृत्तियाँ, भावनाभा तथा प्राकृतिक और मानवीय या अन्य दृश्यों का हम रूप देते हैं। यह रूप देना ही 'कला' है। इससे जिस सौन्दर्य की सृष्टि होती है उसे कलात्मक सौन्दर्य कहेंगे।

इस सौन्दर्य के लिये माध्यम को सुरक्षित होना चाहिए। कभी-कभी अप्रिय माध्यम भी अभिव्यक्ति की सुन्दरता से प्रिय हो जाता है। भय, शोक, क्रोध, रोद्रे आदि भाव सुन्दर ढंग से अभिव्यक्त होने से ही 'रस' कहे जाते हैं। अभिव्यक्ति के ढंग से ही आनुभूति होती है। इस अभिव्यक्ति के नियम की यदि कठोरता से पालन करें तो कलाओं में एक निर्जोवता आ जाने की सम्भावना भी बनी रहती है तथा इसकी अवहलना से विद्रूपता आ जाती है।

अभिव्यक्ति में नियम और भाषा का स्वच्छन्द प्रवाह कला में निखार लाता है। कलाकार की उत्पादक प्रतिभा रूप को सुन्दर बना देती है तथा अरूप को रूप दे देता है। इनके गुणों में आज, प्रासाद और माधुर्य मन की विभिन्न मानसिक अवस्थाओं का सूचित करत हैं। सस्कृत साहित्य में कई आचार्यों ने अभिव्यक्ति पक्ष पर ही अधिक बल दिया है। आचार्य वामन शंकर, उद्भट, जयदेव कुतब आदि के काव्य निरूपण में इसी पक्ष पर अधिक बल दिया गया है।

सस्कृत काव्य शास्त्रियों के मत से अभिव्यक्ति का माध्यम सुत्त एतन् पर स्वयं अभिव्यक्ति भी सुन्दर हो जाती है। पाश्चात्य देशों में तो कला के लिये ही कला की सृष्टि मानते हैं। इटलियन विद्वान् क्रोचे ने अभिव्यक्ति को ही सुन्दर माना है। इस अभिव्यक्ति के द्वारा अदृश्य, अव्यक्त और आध्यात्मिक अनुभूतियाँ भी व्यक्त हो जाती हैं।

साहित्य में वर्णित नौ स्थायी भावों में से रोद्रे भयानक आदि से जो एक आनन्ददायक अनुभूति होती है उसका मूल कारण अभिव्यक्ति का सौन्दर्य ही है। यदि ऐसा न हो तो यथाय जगत में विकपण उत्पन्न करने वाले ये भाव काव्य जगत् में कभी भी आकषण के कारण नहीं बन पाते। अभिव्यक्ति में उसके विशेष नियम और कवि की स्वच्छता इन दोनों के समुचित समन्वय में ही सौन्दर्य मुग्न हो जाता है। केवल नियम का पालन काव्य में नीरसता उत्पन्न कर देता है। कवि की स्वच्छ भावना विशेष मानसिक स्थिति में उच्चकोटि अनुभूतियाँ भी अभिव्यक्त करती है। यद्यपि कला की सजना-मन

प्रतिभा रद्विया को स्वीकार करने को बाध्य नहीं होनी फिर भी उसकी नूतन आविष्कृत रूपादि नियम के शासन को किसी न किसी रूप में अवश्य ही ग्रहण करते हैं। इस प्रकार दोनों के समन्वय से कला की अभिव्यक्ति सुंदर होती है। इसका लक्ष्य आनंद की प्राप्ति है। इसी बात का समर्थन करते हुए कहा गया है कि, 'सौंदर्य केवल आत्मिक और आंतरिक अनुभूति मात्र नहीं है, बल्कि वह आत्म भाव की भूमिका में बाह्य माध्यमों द्वारा साकार होने वाली सामाजिक अभिव्यक्ति है।'¹

(४) प्रियता को सौंदर्य का एक चौथा तत्त्व मान सकते हैं। इसी प्रियता से वस्तु में आकर्षण का भाव आता है। एक ही वस्तु एक के लिए सुंदर और दूसरे के लिये असुंदर हो जाती है। यहाँ प्रियता रस पर निर्भर है। अतः जिन गुणों के कारण वस्तु प्रिय बनता है उन गुणों को सौंदर्य कहेंगे।

अतः में कहा जा सकता है कि सुंदर वस्तु के प्रथम तीन तत्वों में विकास का एक क्रम है। इनमें से किसी एक की प्रधानता होती है। भोग के संग रूप और अभिव्यक्ति की अस्पष्टता बनी रहती है। प्रकृति के कुछ पदार्थों में भाग और रूप दो पक्षों की प्रबलता होती है। मानव में भाग और रूप के साथ चेतनता का अस्तित्व भी बराबर बना रहता है। इसी से एक शिशु तथा युवती में भोग्य पदार्थों के समुचित वित्यास से रूप की पराकाष्ठा और सौंदर्य के आकर्षण के साथ चेतन अंग के समावेश तथा मानसिक वृत्तियों उत्साह, आकांक्षा की प्रियता भी वर्तमान रहती है। यदि ये तीनों ही तत्व एक ही स्थल पर समन्वित हो जायें तो उनमें उत्पन्न होने वाला सौंदर्य 'नोकोत्तर' हो जाता है। वह अपनी प्रियता के कारण आकर्षक रूप में प्रियता का बोध कराता है। अतः कहा जा सकता है कि भोग और रूप के साथ अभिव्यक्ति का सौंदर्य महत्वपूर्ण हो जाता है। मानवीय स्तर पर अभिव्यक्ति आत्मगर्भ एक बाह्य सौंदर्य साधक उपकरणों से पूर्णता का प्राप्त होती है। इससे रूप और अधिक आकर्षक और सुंदर होकर आकृष्ट करने वाला बन जाता है। इसी रूप और सौंदर्य की अभिव्यक्तियों का व्यावहारिक पक्ष इस ग्रंथ का प्रतिपादक है। अतः इसे ही इसकी सीमा मानेंगे।

¹ सत्य शिव मुन्शी भूमिका पृ० १७ डा० रामानंद निवार

रूप-सौन्दर्य—अभिप्रेत्यवित-निर्वाचन

- (१) क्लृप्तारम्भ-सौन्दर्य
- (२) क्लृप्तारम्भ-सौन्दर्य के भेद
- (३) मानवीय सौन्दर्य
- (४) सौन्दर्य साधक उपकरण
 - (क) आरम्भगत उपकरण
 - (१) गुणगत
 - (२) चेष्टागत
 - (ख) बाह्य उपकरण
 - (१) प्रसाधनगत
 - (२) तदस्थ

मानव की बोध वृत्ति त्रयश तीन निशाग्रों में मचरण करती हुई विवक्षित होती है। इसे जिज्ञासा, चिकीर्षा और सौन्दर्यानुराग कहते हैं। इन तीनों वृत्तियों की वृत्ति के लिये मानव त्रयश ज्ञान कम और उपासना का आधार लेता है। सौन्दर्यानुभव की अभिलाषा मानव मात्र में रहती है। यह आनन्द का अनुभव कराने वाली वृत्ति है। सौन्दर्यानुभूति में मानव अपनी ही तमयता एवं अनुराग का बाह्य वस्तु के माध्यम से भोग करता है। अतः इसमें वस्तु की सत्ता और व्यक्ति की अनुभूतियों का महत्व रहता है।

ज्ञान से जिज्ञासा वृत्ति की वृत्ति और आत्म-तत्त्व का बोध होता है। यह बोध चिन्तन अथवा प्रातिभ ज्ञान से होता है। इस ज्ञान की सीमा में सत्य दर्शन का विषय हो जाता है, परन्तु अनुभूति की परिधि में यही सत्य 'सुन्दर बनकर प्रस्तुत होता है और 'सुन्दर' कम के आश्रय से कल्याणकारी और मङ्गलमय बन जाता है। इस प्रकार मानसिक रूप में सत्य सुन्दर की अनुभूति कराता है। अतः सौन्दर्य में मानसिक अनुभूति और लोक हित में आचरण सम्बन्धी कार्यों की महत्ता रहती है। काय में मानसिक अनुभूति एवं तज्ज में सौन्दर्यानुराग की महत्ता रहती है। इसी से सौन्दर्य वस्तु में काव्य सदब सचेष्ट रहता है। इस वस्तु में वह मानव को आधार बनाकर उसकी भुव्यता का प्रतिपादन करता है। इसमें अपनी माय्यता के प्रदर्शन में वह जिस ढंग और कलात्मक प्रतिभा का सहाय लेता है, उससे अभिव्यक्तनागत सुन्दरता की अभिव्यक्ति होती है। निम्नलिखित पंक्तियों में सौन्दर्य के इसी दो रूपों का विवेचन प्रस्तुत किया जा रहा है। वे दोनों कलात्मक और मानवीय सौन्दर्य के नाम से अभिहित किये जा सकते हैं।

कलात्मक सौन्दर्य —

बाह्य रूप की आंतरिक अनुभूतियाँ ही अपनी विशेष प्रक्रिया से कलात्मक सौन्दर्य का अधिष्ठान बनती हैं। मनोजगत को बाह्य जगत की दृश्य ऐन्द्रिय वस्तुओं का साक्षात्कार होने पर अन्तःकरण की सक्रियता उस बाह्य रूप में एक उर्वीन भावना का समावेश कर देती है। इस प्रकार वस्तु की अभिव्यक्ति कलात्मक हो जाती है। यही वस्तु का स्थूलतत्त्व मानस की सूक्ष्म सत्ता का साहाय्य पाकर विभिन्न कलाओं के रूप में स्फुरित हो जाता है। मूल सामग्री ही भावना सबलित होकर आकषक रूप में अभिव्यक्त हो जाती है। अभिव्यक्ति के कारण उत्पन्न होने वाले सौन्दर्य को कलात्मक सौन्दर्य कहते हैं।

कला वा यह सौन्दर्य कलाकार की सज्जात्मक शक्ति के कारण अभिर रहता है। उसकी अभिव्यञ्जना में व्यक्तिगत विशेषताया का समावेश होता है। कवि अपनी अनुभूतियाँ का युग वशिष्ट्य के आधार पर कभी सहजभाव से और कभी सचेष्ट होकर अभिव्यक्त करता है मानता अपना ना बुद्धि प्राप्ति का सहारा लेता है। इसमें कवि द्वारा अपनाया गया निरूपित रस सौन्दर्य का विधान करता है, वही कलात्मक सौन्दर्य कहा जाता है। इस ही अभिव्यञ्जनात्मक सौन्दर्य भी कह सकते हैं।

इस सौन्दर्य का प्रत्यक्षीकरण अथ चाक्षुष विषयों के प्रत्यक्षीकरण की भाँति सम्भव नहीं है परन्तु अनुभूति का विषय है। वाक्य गह्वर के अनुभूत होता हुआ उस भावमग्न कर देने की क्षमता रखता है। वाक्य में वर्णित वस्तु यथाथ जगत में हम प्राप्ति कर लेता है। यदि बार बार हमें हो जानी है, परन्तु वही बाह्य रूप रस शब्द ध्वनि प्राप्ति में बदलकर रसानुभूति बनने लग जाती है। यही कलाकार की क्षमता है। वह अपनी क्षमता में रसानुभूति बनाना हुआ स्थूल और कुरूप को भी सूक्ष्म और सुन्दर बना देता है। इससे प्राप्ति होने वाले सौन्दर्य द्वारा कलाकार अनुभूतियों के सम्बन्ध प्रतिभा और कल्पना के साहाय्य और चित्र विचारिणी शक्ति से सहृदय के मानस पटल पर सौन्दर्य और रमणीयता की एक प्रपञ्च छात्र छोड़ देता है। सहृदय भी उस कलात्मक सृजन में अपनी ही भावनाओं का प्रतिबिम्ब पाकर रस मग्न हो जाता है। इस प्रकार कवि की प्रतिभा से शुद्ध बाह्य सत्त्व या व्यापाराणि का-यात्मक रूप पाकर कलागत सौन्दर्य बने जाते हैं। इससे उत्पन्न होने वाली नवीनता मूलक रमणीयता की अनुभूति ही रसानुभूति है। अतः वाक्यगत सौन्दर्य की कलात्मक मानस अनुभूति ही रस है।

भारतीय वाक्य शास्त्र में इस अनुभूति को भिन्न वाक्य सम्प्रदायवाक्यों ने अलग अलग रूप में ग्रहण किया है। विश्वनाथ का रस सम्प्रदाय प्राक्कथन का ध्वनि सम्प्रदाय, दण्डी का अलंकार सम्प्रदाय, कुतब का वक्रोक्ति सम्प्रदाय वामन का रीति-सम्प्रदाय इसी को यत्न करने के विभिन्न भाग है। क्षेमेन्द्र ने इसका स्पष्टीकरण औचित्य द्वारा किया है प्राचाय जगन्नाथ शर्मा में रमणीयता को पाने का प्रयास करते हैं। मम्मटाचार्य शब्द और अर्थ के सम्बन्ध में इसे देखते हैं। अभिनव गुप्त ने अनुसार गुण अलंकार और औचित्य के ध्वनियुक्त शब्दाथ द्वारा समन्वित रूप में सौन्दर्य की अनुभूति होती है। कोई वाक्याय का महत्व देता है काइ प्रतीयमान अर्थ में ही रमणी के अंगों में व्याप्त लावण्य के समाप्त उस सौन्दर्य का अस्तित्व पा लेता है। इससे स्पष्ट है कि

वाच्यगत सौन्दर्य के अस्तित्व को सभी भागतीय विमी न विसी रूप में अवश्य स्वीकार कर लेते हैं।

इस वाच्यगत सौन्दर्य का मूल स्रोत प्रकृति और मानव जगत् का वह सम्पूर्ण रूपाकार है जो कल्पना और अनुभूति की रमणीयता प्राप्त करके सुन्दर बन जाता है। मानव एवं प्रकृति का जड़ तत्त्व कल्पना से ही चेतन बन जाना है। इससे एक विशेष आनन्द मिलता है। इस आनन्द का आधार मानव है। अतः इस आनन्द के मूल में स्थित सौन्दर्य भी मानवीय सौन्दर्य की अनुभूति है। इससे स्पष्ट हो जाता है कि सृजनात्मक कल्पना की दृष्टि से अनुभावन करने पर सभी वस्तुएँ सुन्दर हो जाती हैं। यहाँ तक कि प्रकृतिगत सौन्दर्य में भी वस्तु का गुण, कल्पना की सृजनात्मक चेतना आदि कलात्मक सौन्दर्य के कारण बन जाते हैं। सजन के इस सौन्दर्य में प्रदर्शन की भावना घतमान रहती है।

यह सृजन एकांत क्षणों में सम्भव हो सकता है परन्तु उसका एकांत भाव सदा बना नहीं रहता। उसमें प्रत्यक्ष या अप्रत्यक्ष रूप में सामाजिक चेतना बनी रहती है। इसी से प्रदर्शन की कलाओं में शोभाया की रचि का ध्यान बना रहता है। ऐसी कलाओं में चाक्षुष रूप सौन्दर्य की महत्ता बनी रहती है। इस रूप पर अवलम्बित होते हुए भी रूपगत सौन्दर्य और कलात्मक सौन्दर्य में अन्तर है।

(१) कलात्मक सौन्दर्य मनोजयन का सौन्दर्य है यद्यपि इसकी चयन सामग्री का आधार यही रूपाकार गत प्रकृति एवं मानव जगत का क्षेत्र है।

(२) वाच्यगत सौन्दर्य की मानसिक अनुभूति की मायता सभी सम्प्रदायों में है।

(३) वाच्य रूप में ही सौन्दर्य की अनुभूति होती है। यही रूप रमणीय होकर आकर्षण का कारण बनता है।

(४) कलात्मक सौन्दर्य एकांत, यत्तिगत और आन्तरिक अनुभूति एवं प्रतिभा का फल है। इसमें सजन का एक अपूर्व भाव रहता है। इससे इसमें अभिव्यञ्जनागत शिल्प का महत्व रहता है। यह अभिव्यञ्जना अनेक रूपों में प्रस्तुत की जाती है।

कलात्मक सौन्दर्य के भेद

वाच्य सृजन में अभिव्यञ्जनागत सौन्दर्य का महत्व है। व्यक्ति भेद से अभिव्यञ्जना के रूप में अन्तर आ जाता है। वाच्य के सृजन में कवि की यत्तिगत अनुभूतियाँ ही विषय वस्तु के समन्वय से एक विशिष्ट शाली में

बला का यह सौन्दर्य बलाकार की सज्जनात्मक शक्ति के ऊपर निर्भर रहता है। उसकी अभिव्यञ्जना में व्यक्तिगत विशेषताओं का समावेश होना है। कवि अपनी अनुभूतियाँ का युग वसिष्ठ्य के आधार पर कभी सहजभाव में और कभी सचेष्ट होकर अभिव्यक्त करने में आवाज घबरा पाता, बुद्धि आदि का सहारा लेता है। इसमें कवि द्वारा अपनाया गया शिल्प जिस सौन्दर्य का विधान करता है वही बलात्मक सौन्दर्य कहा जाता है। इस ही अभिव्यञ्जनागत सौन्दर्य भी कह सकते हैं।

इस सौन्दर्य का प्रत्यक्षीकरण अथ चायुष विषया के प्रत्यक्षीकरण की भाँति सम्भव नहीं है बल्कि अनुभूति का विषय है। वाक्य सहृदय के अनुकूल होता हुआ उस भावमग्न कर देने की क्षमता रखता है। वाक्य में वर्णित वस्तु यथाय जगत् में हम आकर्षित कर लेना में बर्द बार आगम हो जाती है, परन्तु वही वाक्य रूप रखा शब्द ध्वनि आदि में बध्नाकर रसानुभूति कराने लग जाती है। यही बलाकार की क्षमता है। वह अपनी क्षमता से रसानुभूति कराता हुआ स्थूल और कुरूप को भी मृदुम और सुन्दर बना देता है। इससे आविर्भूत होने वाले सौन्दर्य द्वारा बलाकार अनुभूतियाँ के सम्बल, प्रतिभा और बलपना के साहाय्य और चित्र विधायिनी शक्ति से सहृदय के मानस पटल पर सौन्दर्य और रमणीयता की एक अपूर्व छाप छोड़ देता है। सहृदय भी उस बलात्मक सृजन में अपनी ही भावनाओं का प्रतिबिम्ब पाकर रस मग्न हो जाता है। इस प्रकार कवि की प्रतिभा से शुष्क वाक्य तत्व या व्यापारादि का 'बलात्मक' रूप पाकर बलागत सौन्दर्य कहे जाते हैं। इससे उत्पन्न होने वाली नवीनता मूलतः रमणीयता की अनुभूति हो रसानुभूति है। अतः नायक सौन्दर्य की बलात्मक मानस अनुभूति ही रस है।

भारतीय काव्य शास्त्र में इस अनुभूति को भिन्न काव्य सम्प्रदायवाचियों ने अलग अलग रूप में ग्रहण किया है। विश्वनाथ का रस सम्प्रदाय आनन्द बधन का ध्वनि सम्प्रदाय, दण्डी का अलंकार सम्प्रदाय कुतव का वक्रोक्ति सम्प्रदाय वामन का रीति-सम्प्रदाय इसी को व्यक्त करने के विभिन्न माग है। शेमेन्द्र ने इसका स्पष्टीकरण औचित्य द्वारा किया है आचार्य जगन्नाथ शर्मा में रमणीयता को पाने का प्रयास करते हैं। मम्मटाचार्य शब्द और अर्थ के समन्वय में इसे देखते हैं। अभिनव गुप्त के अनुसार गुण धनकार और औचित्य के ध्वनियुक्त शब्दावली द्वारा समन्वित रूप में सौन्दर्य की अनुभूति होती है। कोई वाक्यावली को महत्व देता है कोई प्रतीयमान अर्थ में ही रमणी के अंगों में व्याप्त सावर्ण्य के समान उस सौन्दर्य का अस्तित्व पा लेता है। इससे स्पष्ट है कि

वाच्यगत सौन्दर्य के अस्तित्व को सभी भारतीय विन्मी न किसी रूप में अवश्य स्वीकार कर लेते हैं।

इस वाच्यगत सौन्दर्य का मूल स्रोत प्रकृति और मानव जगत का वह सम्पूर्ण रूपाकार है जो कल्पना और अनुभूति की रमणीयता प्राप्त करके सुन्दर बन जाता है। मानव एवं प्रकृति का जन्म तत्त्व कल्पना से ही चेतन बन जाता है। इससे एक विशेष आनन्द मिलता है। इस आनन्द का आधार मानव है। अतः इस आनन्द के मूल में स्थित सौन्दर्य भी मानवीय सौन्दर्य की अनुभूति हैं। इसमें स्पष्ट हो जाता है कि सृजनात्मक कल्पना की दृष्टि से अनुभावन करने पर सभी वस्तुएँ सुन्दर हो जाती हैं। यहाँ तक कि प्रकृतिगत सौन्दर्य में भी वस्तु या गुण, कल्पना की सृजनात्मक चेतना आदि कलात्मक सौन्दर्य के कारण बन जाते हैं। सृजन के इस सौन्दर्य में प्रदर्शन की भावना घटमान रहती है।

यह सृजन एकांत क्षणा में सम्भव हो सकता है परन्तु उसका एकांत भाव सत्ता बना नहीं रहता। उसमें प्रत्यक्ष या अप्रत्यक्ष रूप में सामाजिक चेतना बनी रहती है। इसी से प्रदर्शन की कलाओं में श्रोताओं की रुचि का ध्यान बना रहता है। ऐसी कलाओं में चाक्षुष रूप सौन्दर्य की महत्ता बनी रहती है। इस रूप पर अवलम्बित होते हुए भी रूपगत सौन्दर्य और कलात्मक सौन्दर्य में अंतर है।

(१) कलात्मक सौन्दर्य मनोजगल का सौन्दर्य है यद्यपि इसकी ध्यान सामग्री का आधार यही रूपाकार गत प्रकृति एवं मानव जगत का क्षेत्र है।

(२) वाच्यगत सौन्दर्य की मानसिक अनुभूति की मायता सभी सम्प्रदायों में है।

(३) वाच्य रूप में ही सौन्दर्य की अनुभूति होती है। यही रूप रमणीय होकर आकर्षण का कारण बनता है।

(४) कलात्मक सौन्दर्य एकांत व्यक्तिगत और आंतरिक अनुभूति एवं प्रतिभा का फल है। इसमें सृजन का एक अपूर्व भाव रहता है। इससे इसमें अभिव्यञ्जनागत शिल्प का महत्व रहता है। यह अभिव्यञ्जना अनेक रूपों में प्रस्तुत की जाती है।

कलात्मक सौन्दर्य के भेद

वाच्य सृजन में अभिव्यञ्जनागत सौन्दर्य का महत्व है। व्यक्ति भेद से अभिव्यञ्जना के रूप में अंतर आ जाता है। वाच्य में सृजन में कवि की व्यक्तिगत अनुभूतियाँ ही विषय वस्तु के समन्वय से एक विशिष्ट शक्ती में

प्राप्त हो जाती है। शब्द का प्रभाव या पन्ता ही है। यदि वस्तु के रूप का आधार लेकर कल्पना एवं अपनी बौद्धिक चेतना से ध्वनि और शब्द के प्रयोग द्वारा अभीष्ट अर्थ की सिद्धि करता है। इस प्रकार रूप शब्द, ध्वनि और कल्पना के आधार पर वाक्य में कलात्मक सौन्दर्य का स्फुरण होता है। इन चारों का स्थूल आधार व्यावहारिक दृष्टि से रूप या उसका आकषण ही है। सर्वप्रथम व्यक्ति रूप धारक की स्थूलता का बोध करता है। यही बोध कुछ क्षण बाद ही धारक और रूप से निमित्त उस वस्तु या व्यक्ति के गुण का आन्तरिक विश्लेषण करने में लग जाता है। इस वाक्य में पहली प्रिया रूपा कपण की स्थूलता की घोषिका और दूसरी प्रिया गुण के आकषण और आन्तरिक प्रिया का ज्ञान कराने वाली होती है। व्यावहारिक जीवन में रूपा कपण की क्षणिकता व स्थान पर गुणों की चिरन्तनता अधिक महत्वपूर्ण होती है। यही पक्ष काव्य में भाव सौंदर्य बनकर प्रस्तुत होता है। इन दोनों रूप और भाव की सौंदर्याभिप्रेति ही वाक्य का लक्ष्य है। अभिव्यक्ति के माध्यम से रूप ही भाव सौंदर्य बनकर आनंद का कारण होता है। इस भाव-सौंदर्य के सम्यक् नियोजन में वाक्यकार भावा (स्थायी भादि) वस्तु सौंदर्य (परिस्थिति, वातावरण, देशकाल, परम्परा) और दृश्य सौंदर्य (प्रकृति, मानव और विश्व के चित्र) को उपस्थित करता है। अर्थात् इस सृजन को आकषक बनाने के लिए वह अर्थ परिवर्तन शब्द ध्वनि चित्र योजना आदि अनेक तत्वों का सहारा लेता है —

(क) अर्थ परिवर्तन—गुण की भावनाओं के अनुसार तथा सतत प्रयोग के कारण अनेक शब्दों के अर्थ में परिवर्तन हो जाता है। प्रयोग बाहुल्य तथा सौख्यिक प्रसंगों के समावेश से श्रीकृष्ण शब्द के अर्थ में उत्तर मध्यकाल के साहित्य में गिरावट आ गई। इनका अर्थ सामान्य नायक से लिया जाने लगा। इसी प्रकार के अन्य शब्दों में वहेया, सांवलिया, साल, सलन सली आदि की गणना की जा सकती है। इसी से सम्बन्धित अन्य शब्दों में भी गिरावट आ गई। इससे इन सभी शब्दों का प्रयोग लौकिक अर्थ में होने लगा।

(ख) शब्द ध्वनि—कलात्मक सौन्दर्य के अन्तर्गत शब्द ध्वनियों द्वारा अनुकूल वातावरण की सृष्टि की जाती है। इनसे मानव की भूल सवेदना या भाव प्रवृत्ति होता है। शब्द से उत्पन्न ध्वनि के माध्यम द्वारा विशात्मक गूँज वातावरण में फैलना रहता है। इसमें श्रुति-मुख्यता और नाद सौंदर्य प्रस्तुत को प्रभावशाली बना देना भी सम्भव हो जाता है। ऐसे शब्दों के प्रयोग से अभिव्यञ्जना का कलात्मक सौंदर्य दोम्ब पड़ता है। इस सौंदर्य में श्रुति

चित्र महत्वपूर्ण होता है। ध्वनि उत्पन्न करने वाले य शब्द तीन प्रकार के होते हैं।

(१) अनुकरणात्मक (२) रणनात्मक (३) लक्षणात्मक। ऐसे शब्दों का प्रयोग प्रायः मिलन प्रसंग पर अथवा रति प्रसंग पर श्रुति माधुर्य उत्पन्न करने या भावा को उदीप्त करने में किया गया है।

अनुकरणात्मक शब्दों द्वारा वस्त्रों की फरफराहट का बोध कराया जाना है। ऐसे प्रयुक्त शब्दों द्वारा स्वयं ही एक ध्वनि भी निकलती हुई प्रतीत होती है। यथा —

‘फहर फहर होत पीनम को पीन-पट,

सहर-लहर होत प्यागी की सह-रिया। देव

इसमें प्रयुक्त शब्दों के फरफराहट की आवाज से निर्जीव वस्त्रादि में भी मिलन-सम्भावना से आनन्द एवं उत्साह की अभिव्यञ्जना हुई है।

रणनात्मक शब्दों द्वारा आभूषणों से उत्पन्न ध्वनि के माध्यम से विशेष वातावरण एवं प्रसंगादि का बोध कराया जाता है। यह ध्वनि मिलन के अवसर पर अपने ‘चमत्कारिक’ प्रभाव के कारण प्रसिद्ध है। यथा —

‘भाभरिया भनकगी सरी खनकगी, चुरी तन की तन तोरें। दास

आभूषणों के इस रणन का तत्काल और सीधा प्रभाव सवेंगों पर पड़ता है। इससे मिलन प्रसंग की सुखदता बढ़ जाती है।

लक्षणात्मक शब्दों में नाद और अभिव्यक्ति का युगपत् सौन्दर्य देखने को प्राप्त हो जाता है। यथा “उमड़ थी परतरुण” जैसे प्रयोगों में लक्षणा द्वारा वाचक शब्द से भिन्न एक ऐसे अर्थ अर्थ का बोध होता है, जो इन्द्रिय प्राप्ति होने के साथ ही रूप-सौन्दर्य के आधिक्य की व्यञ्जना करता है। रूप के उमड़ने में उसके आवरण पूरता और तरलता आदि का बोध होता है। ऐसे चित्रों द्वारा काव्य का आवरण बढ़ जाता है।

(३) विशेषणों के प्रयोग में अभिव्यञ्जनात्मक-सौन्दर्य-वृत्ति स्पष्ट होती है। काव्य एवं प्रसंगानुकूल विशेषण के प्रयोग से रूप की अद्भुत सृष्टि होती है, जिससे कवि की जीवन दृष्टि एवं भावनाओं का ज्ञान होता है। यदि उस शब्द के स्थान पर किसी अन्य पर्याय ध्वनि का प्रयोग करें, तो न तो रूप की अद्भुत सृष्टि ही हो सकेगी और न काव्य-जीवन की विलक्षण अभिव्यक्ति ही। अतः विशिष्ट विशेषणों के चयन में चित्रात्मक सौन्दर्य एवं कवि की भावना इन दोनों का समन्वय रचना के आवरण को बढ़ा देता है। ऐसे विशेषणों का प्रयोग भगा की मधुरता, कोमलता, आवरण आदि की अभि-

व्यक्ति द्वारा उसका रूपचित्र उपस्थित करने में हुआ है। साक्षात्गिक शब्दों के प्रयोग वरुण की महत्ता अंग वरुण में प्रसंगा पर इन शब्दों द्वारा ऐन्द्रिय चक्षु चित्र के साथ भाव चित्र रूप और रंग का समन्वय भी प्राप्त हो जाता है। जैसे अनियारे नयन लाज बनी अग्नियाँ, उतुङ्ग उरोन, सुरग पूनरी, सघन जघन गदरे देह जगमगे जोवन आदि शब्दों द्वारा यही भाव व्यक्त होता है। इनमें क्रिया मूलक विशेषणों से (सलचोही चरन) मानसिक भावों की अभिव्यक्ति भी हाँसी है। अनेक विशेषणों के प्रयोग से रूपचित्र में एक अर्थ शक्ति उत्पन्न हो जाती है। आकार और फठोरता को व्यक्त करने वाले विशेषण कुचा की उपमा में प्रयुक्त हुए हैं। नियामक पदों के घोटक विशेषणों से चित्रोत्प्रेक्षण एवं भावों की क्षमता व्यक्त होनी है। ठाढ़े, उचने कुच में यही पक्ष है। 'खरे' विशेषण में मासखना की अभिव्यक्ति है। सुरग पूनरी आदि द्वारा चक्षुग्राह्य उत्तेजना मूलक विशेषण का प्रयोग हुआ है। घनानंद के विशेषणों में विपयिनिष्ठता का रंग अधिक है, रसखान का रूपचित्र एवं देव की ऐन्द्रिय भावना प्रधान है। वाद का रचनाओं में प्रयुक्त विशेषणों द्वारा प्रस्तुत विषय में चमत्कार लान की चेष्टा की गई है।

(४) मुहावरों के प्रयोग में प्रयोजनवत्ता और रुढ़ि लक्षणों के दर्शन होते हैं। आरम्भ में इनका प्रयोग प्रयोजन विशेष में होता रहा, परन्तु सतत प्रयोग से वे रुढ़ि अर्थों में प्रयुक्त होने लगे हैं। इन्हीं मुहावरों के प्रयोग में स्वभावोक्ति उपमा उत्प्रेक्षा विरोधाभास आदि कई अलंकारों का सौंदर्य भी देखा जा सकता है। भावों की अभिवृद्धि और अलंकारों के चमत्कार से अभिव्यञ्जना में निश्चार आ जाता है। मुहावरों का प्रयोग मुख्यतः मन चित्त आँख आदि के प्रसंग पर हुआ है। मतिराम ने 'रसरत्न' में आँखों के लिये अलिया भर आई (छन्द १६) दृग जोर (छन्द १२७) ननन को फल पायो (छन्द २३८), देव ने सुन्दर विलास में मिले दृग चारो (१२) बक बिलो कनि प ही विनायो (पृ ६ प्रेम चन्द्रिका) और पधाकर ने जगद्विनोद का प्रयोग किया है। मन के लिये मन भावों में कियो (छन्द १३८ रसरत्न) गुन औगुन गन नहीं (छन्द ५३) (जगद्विनाश) आदि का प्रयोग है। कुल कानि गवाए (छन्द १२२ रसरत्न) तिनतोरत फिरत (सुन्दर विलास पृ ६) आदि अर्थ मुहावरों का सौन्दर्य भी देखा जा सकता है।

मुहावरों के प्रयोग का मूल उद्देश्य शारीरी सौंदर्य की अभिव्यक्ति को हृदय धावजक बनाना है। आँख मन और चित्त सम्बन्धी मुहावरों में प्रमत्त इनके लड़ने, बघने और चारी चले जाने में प्रेम भाव का एक प्रमिव

विकास दीख पड़ता है। रूप लावण्य पर आधारित आँखों के चार होने में भासल सौंदर्य का आग्रह ही अधिक दीख पड़ता है।

बंधव में भिन्न सामान्य गृहस्थ जीवन के दैनिक व्यवहार में प्रयुक्त होने वाले मुहावरो में 'रवा राबत न राई सी' 'ठंग गनीमी' आदि मुहावरो द्वारा अव्यक्ता लाई गई है। अलंकारों के चमत्कार प्रदर्शन में मुहावरो को देख सकते हैं। घनानंद ने विरोधाभास के लिये मुहावरो का प्रयोग किया है। असंगति का चमत्कार बिहारी में दशमीय है।

उपयुक्त उदाहरणों से स्पष्ट है कि मुहावरो के प्रयोग द्वारा भावों में तीव्रता लाई जाती है। मुहावरे जब कवि के साध्य बन जाते हैं, तो भाव-तीव्रता के स्थान पर चमत्कार का प्रदर्शन अधिक होने लगता है। उचित प्रभाव की व्यञ्जना के लिये मुहावरो का सुविचारित प्रयोग अभीष्ट अर्थ की सिद्धि करता है।

(५) चित्र-योजना—अभिव्यञ्जना के कलागत सौंदर्य के लिये काव्य चित्रों को उपस्थित करने की परम्परा मध्यकालीन साहित्य में अत्यधिक रही है। चित्र के माध्यम से ही अनुभूतियाँ आवार प्रहण करती हैं। इन काव्य चित्रों के दो भेद—लक्षित चित्र योजना और उपलब्धित चित्र योजना किये जा सकते हैं। पहले में वास्तव रेखाओं और वर्णों आदि के द्वारा चित्रोपस्थिति का तरकाल जान हो जाना है और दूसरे में अप्रस्तुत एवं सादृश्य विधान द्वारा जान होना है। लक्षित चित्र योजना में दो भेद रेखा चित्र और वर्ण चित्र माने जा सकते हैं। इन दोनों में प्रवेश रेखाओं या वर्णों के द्वारा आलम्बन के रूप का अभिव्यक्त किया जाता है। इस साधन में कलाकार का चेतन मन सहजतया रेखा या वर्णों द्वारा स्पष्ट हो जाता है। उपलब्धित चित्रों में सादृश्य-विधान एवं अप्रस्तुतों की महत्ता रहती है। चित्र योजना के इन दोनों प्रकारों में अभिव्यञ्जना का कलात्मक और मानसिक वृत्तियों का सुंदर स्वरूप उपस्थित होता है।

(६) लक्षित चित्र योजना के अंतर्गत रेखा चित्र द्वारा रूपांकन के साथ ही ज्ञानेन्द्रियों के अर्थ विषया रस, शब्द, स्पष्ट, गूढ़ का भाव भी वहीं कही लक्षित होता है। उदाहरणार्थ, रूप में स्पष्ट की भावना से ही आनंद का उद्बोध होता है। जो या जो से अधिक विषया के समुचित रूप के कारण आकार की महत्ता बढ़ जाती है। रूप मात्र या अर्थ कोई भी एक विषय अपनी नीरस अवस्था में आनंद का जनक नहीं हो पाता। इसीसे नख शिख की रुद्धिग्रस्त परम्परा नायक-नायिका भेद का घिसा पिटा रूप, अभिसारिका

खण्डितादि के बखाना की एकरूपता आदि से बौद्धिक सतुष्टि भले हो जाय उनसे रसानुभूति नष्ट हो जाती है। इससे अभिव्यञ्जनात्मक विविधता स्पष्ट होती है परन्तु इस बयन का यह तात्पर्य नहीं है कि मध्यकालीन चित्रा में नयनाभिराम रूपा, भाव चित्रा, अनुभावो आदि का सौन्दर्य है ही नहीं। इनको अपने उत्कृष्टतम रूप में मध्यकाल में देखा जा सकता है।

रेखा चित्रो द्वारा नायिका के रूप और उसकी चेष्टा की सुन्दरतम अभिव्यक्ति हुई है। रूप भावपण का प्रमुख साधन है। अनुभावा और चेष्टाओं से प्रेम प्रकट होता है। ये उद्दीपन के उपकरण हो जाते हैं। अतः रेखा चित्रो में इन सीनो को आत्मसात् कर लिया जाता है। भतिराम के प्रसिद्ध छन्द 'हुद न की रगु फीकी लग, भलकें अति अगन चार गुराई' में रुद्धिप्रस्त उपमाना के न होने पर भी हुद से और बरग आगो के आलस्य और चितवन के विलास द्वारा सौन्दर्य का संश्लिष्ट रूप उपस्थित होता है। यह भावमय व्यञ्जक और मनोरम है। चेष्टा और हावा का सौन्दर्य विहारी में अधिक है।¹ हावो का सम्बन्ध मन से होने पर मन की विविध दशाया का ज्ञान इसके द्वारा हो जाता है। इस प्रकार के चित्र-निर्माण की क्षमता मध्यकालीन कवियों में यत्न पाई जाती है।

बरण योजना-चित्र निर्माण में रेखाभा द्वारा रूप उपस्थित करने में बरण योजना का भी प्रत्ययिन महत्व है। इससे अभीष्ट भावा की अभिव्यक्ति हो जाती है। बरणों द्वारा रूप उपस्थित करने में नायिका की आंगिक बरण शोभा एक प्रसाधन गत शोभा का बखाना होता है। प्रसाधन वस्तुभा ॥ भाव पण उत्पन्न करने के लिये बरण की अनुरूप योजना बरण मिथल, प्रतिरूप बरण योजना और बरण परिवर्तन का विशेष महत्व स्वीकार किया गया है। इन बरणों का सादृश्य का आधार प्रकृति प्रसाधनगत सामग्री (वस्त्राभूषण), पावक एवं अभिशिखादि है। प्राकृतिक साधना द्वारा बरण योजना में नक्षत्र आकाशादि तथा पुष्पादि का आधार ग्रहण किया गया है। वस्त्राभूषण में वस्त्र के रूप बरण विभिन्न रत्ना के साथ कामन्दार सादो अगिया, चाली धूनरी आदि की धारा है। दीपनिका के बयन द्वारा धन-योनि एवं प्रकाश की अभिव्यक्ति सरलतया हो रही है।

गन्तव्य बरण योजना द्वारा सुन्दरता की अभिव्यक्ति हुई है। 'गुन्दरी निज' में बताया गया है कि नायिका के पाँव चलने में रग की धारा

¹ नागा-भारि नवाइ रग करी बका की गौह ।

कान् भी बमरनि धरों लो बगला भौ । बिहारी ।

प्रवाहित होने लगती है, और भीतर से बाहर तक जुहाई की धार सी दौड़ जाती है।¹ सात और श्वेत रंगों द्वारा पात्रों की स्वाभाविक सतिमा और तन-धृति का आभास कराया गया है। शारीरिक कोमलता और सुसुमारता की ऐंद्रिय अनुभूति नायिका के समग्र सौन्दर्य को व्यक्त कर देती है। अंग की फूटनी व्योमिति से मूल प्रत्यक्षीकरण सपत्नता से हो जाता है।

(ख) उपलक्षित चित्र योजना या अप्रस्तुत योजना का सौन्दर्य-उपमेय का रूप उपस्थित करने के लिये कवि उपमान का प्रयोग करता है। यह सादृश्य विधान द्वारा ही अधिक होता है। उपमा और रूपक के द्वारा उपमेय के स्वरूप का बोध बेचन चक्षु का विषय ही नहीं रहता है, अपितु भावों के उद्घाष के साथ इससे एक वातावरण की सृष्टि भी होती है। इन अलंकारों का आंतरिक महत्व होता है। यथा 'विपत्ति का समुद्र' कहने से इसकी अनन्तता और भयकरता का वर्णन किया जाता है। इससे जो वातावरण बनता है वह मानसिक भाषा का उद्बुद्ध करता है। इन उपमानों के प्रयोग में रुचि, वातावरण और देशकाल का संकेत होता है। इससे चित्रयोजना में कवि की वाचवृत्ति और भाव वृत्ति दोनों का समन्वय होना चाहिए। इसमें एक विषय हाते हुए भी व्यक्तिगत रुचि में विभेद हो जाता है। ऐतिहासिक में रूढ़ उपमानों का प्रयोग नारी के स्थूल अंगों के चित्रण के लिये किया गया है और चित्र योजना के नियम ग्रहण निये गये अप्रस्तुतों का क्षेत्र तत्कालीन वातावरण प्रकृति पशु पक्षीजगत आन्तरिक ज्ञान और व्यावहारिक जीवन रहा है। जैसे सुरतिरंजन, प्रेम-मरिता मन मृग तिय तिथि हृदय हिंडोल आदि क्रमशः इसी क्षेत्रों के उदाहरण हैं।

विहारी के अप्रस्तुत दरवारी वातावरण से, देव के पशु पक्षीजगत और घरेलू जीवन से आया है। इन अप्रस्तुतों का प्रतीकात्मक अर्थ कवि की वृत्ति को स्पष्ट करता है। देव न नायिका को 'पिंजरा की चिरी' कह कर पीडा, वेदना, तडफन आदि मानसिक स्थितियों का वर्णन किया है। घरेलू अप्रस्तुतों में देव ने मन के लिये मोम माखन, घी आदि के प्रयोग से द्रव्यशीलता का संकेत किया है। मध्यकाल में अप्रस्तुतों के चुनाव में दो बातों का ध्यान रखा गया है।

¹ पाँच घरे अलि ठौर जहाँ तेहि आरते रंग की धार सी धावति
भीतर भीनत बाहिर सों द्विजदेव जुहाई की धार सी धावति ।

(१) रूप और प्रेम को उद्दीप्त करने वाले अप्रस्तुत ।

(२) इन प्रस्तुतों का तीन क्षेत्र है (i) सामाजिक जीवन में वधव विलास और रूप की आसक्ति दिख पड़ती है । (ii) घरेलू जीवन के अप्रस्तुतों में द्रष्टृशैली है (iii) प्रकृति पशु पक्षी के जीवन से ग्रहीत अप्रस्तुतों द्वारा नायिका की संयोग विषय सम्बन्धी मानसिक भावना व दशा का वर्णन किया गया है । इस अप्रस्तुत योजना का आधार सादृश्य है जो तीन रूपा-रूप सादृश्य, धर्म-सादृश्य और प्रभाव सादृश्य में प्रकट होता है ।

रूप सादृश्य—सादृश्यमूलक अप्रस्तुत योजना में आधार के साथ वस्तु का भावात्मक बोध भी कराया जाता है । यहाँ रूपानुभूति की तीव्रता का महत्व अधिक हो जाता है ।

रूप साम्य में अप्रस्तुत विधान का सत्य वस्तु चित्रण को रमणीय बना कर उस उच्च देना होता है । इससे सहस्य की उत्पत्ति उद्दीप्त होती है । रूप-साम्य से वस्तु चित्रण रमणीय होता है । इस सादृश्य विधान का मुख्य उद्देश्य सौंदर्य का बोध करना होता है । उपमानों द्वारा वस्तु का चित्र उपस्थित हो जाता है परन्तु रसिकान का रूप-वर्णन नय शिख की सीमा में रहित हो गया है । सत्कृत साहित्य में प्रयुक्त उपमानों का पिंड पैपल ही अधिक दृष्टा है । ऐसे परम्परागत उपमानों से रूपानुभूति में तीव्रता नहीं मिलती ।

धर्म साम्य—यह एक अच्छा उदाहरण दाम कवि ने दिया है । "हरण मरु परनि को मीर भीरी । जियरो मरु सीर गा को तुनार भी । इसमें मरु रसि की विशेषता पानी को सोय सन में है । इस धर्म के साम्य में रूप के प्रभाव विनीत हो जाने की श्रिया को प्रयत्न किया गया है । धर्म साम्य का यह उदाहरण प्रकृत होने से सौन्दर्य को बर्णन करता हो सका है । इसमें उत्तम रमणीयता द्वारा वर्णन प्रभाव पूर्ण हो जाता है । यह रूप साम्य की विशेषता सादृश्य का सूक्ष्मतर विधान करना है ।

प्रभाव साम्य—अप्रस्तुत योजना की इस सीमा में सूक्ष्म तत्त्व के प्रभाव की व्यञ्जना होती है । इसमें आनन्द का प्रभाव अधिक पूर्ण होता है । पुरुष-सौन्दर्य का अभिव्यक्ति में प्रभाव साम्य की व्यञ्जना अधिक है क्योंकि उसी के रूपान्तर प्रभावित हृदय नायिकाओं की विभिन्न स्थितियों का चित्रण होता रहा है । यह का एक उदाहरण दिया —

य धरिनी रसि धारि रितारि जाय मनीं जय कुँ उवा कूर म ।

क रि उरार न पारि केरि मना रर रग राहु क रूप म ।

श्री कृष्ण के रूप में यह आखें उसी प्रकार जाकर समा गईं जैसे जल विन्दु रूप में समा कर लय हो जाता है। इसमें प्रभाव का साम्य है, जो लय होने के व्यापार द्वारा स्पष्ट हो जाता है।

सौभावना मूलक सादृश्य-याजना में उत्प्रेक्षा अलंकार लोकानुभूति और कल्पना पर आधारित होकर अत्यधिक काव्य सौंदर्य का सतक बन जाता है, परन्तु रुढ़ियों के निर्वाह में पढ़कर बहुजता का प्रदर्शन नीरस हो उठता है। नट-शिल्प में दूर की सूझ वाले ऐसे अप्रस्तुतों का प्रयोग होता है। वास्तव में उत्प्रेक्षा द्वारा चमत्कार पूर्ण लालित्य के आ जाते से काव्य सौंदर्य की श्रीवृद्धि हो जाती है। "हार मानि प्यारी विपरीत के विहार लागि, सिधिल सरीर रही साँवरे के तन पर, मानहु मकेलि केलि कनिका कला की करि, पाकी है चलाही चचला की छार घन पर।" यहाँ केलि का जीव्यात्मक पक्ष भूतिमान हो गया है। इससे रूप की चेतना जाग्रत होती है। भावानुभूति को तीव्र करने वाले अप्रस्तुतों की योजना भी मिलती है। अप्रस्तुतों में चमत्कार मूलक और अतिशयमूलक अलंकारों के द्वारा भी रूप की यात्रा की तीव्रता बताई गई है। निष्कर्ष यह है कि जहाँ परम्परायुक्त सादृश्य विधान है, वहाँ वह काव्योत्कृष्ट में सहायक नहीं हुआ है परन्तु अर्थ स्थला पर ये अप्रस्तुत रूप चेतना और भाव की अनुभूति कराने में समर्थ हुए हैं। रूप चेतना की प्रबलता में तो सदह का स्थान ही नहीं है देख, घनानन्दादि न भावानुभूति का अधिक ध्यान रखा है। कलागत इन सभी विशिष्टताओं का उद्देश्य मानवीय सौंदर्य का उत्कृष्ट दिखाना है।

मानवीय सौंदर्य—

इस जगत की प्रत्येक वस्तु मानव के आसपास का केन्द्र हो सकती है। मानव वस्तु को देखकर उसे अधिकाधिक सुंदर ढंग से व्यक्त करना चाहता है। वस्तु की प्रथम अनुभूति उसके मन में जिज्ञासा उत्पन्न करती है। उसकी कलात्मक बुद्धि उसमें सुंदरता का आधान कर देती है। इससे उस वस्तु के स्वल्प का रसास्वादन करने में मृत्ति होती है। कलाकार के हृद्दश में आकषक वस्तु के ऐंद्रिय सन्निवप से आध्यात्मिक सत्य प्रधान भावनाओं की जाग्रति होती है यह जाग्रति उसकी मानसिक अनुभूति है। इसी को वह कलात्मक ढंग से अभिव्यक्त करके उसमें सौंदर्य की मृत्ति भर देता है। यहाँ कलाकार अपनी सौंदर्यानुभूति का मूल रूप देता है और महसूस उन मूर्तिमान भावों का आस्वादन करके तृप्त होता है। या तो कलाकार के अनुभव की यह प्रेरणा उसे जगत की सभी वस्तुओं से मिलती है परन्तु मानव उस सबसे अधिक प्रेरित करता है। इसी से उसने अपनी अनुभूति का आधार मानव

जगत को बनाया और उमरे सुन्दरतम रूप की अनुभूति करके चराचर विश्व सौंदर्य का अनुभव करने लगा। मानव के इसी सौंदर्य के माध्यम से बलाकार प्रकृति या वस्तु सौंदर्य की ओर उन्मुख होता है। अतः प्रकृति की उपयोगिता अथवा उसके सौंदर्य का भूल्यावन मानव भावा की सापेक्षता में है। यह उपयोगिता सौंदर्य के निर्धारण में सहायक होती है। उपयोगिता व आघार पर वस्तु या व्यक्ति के सौंदर्य का भूय घटता-बढ़ता रहता है। यह उपयोगिता स्थूल दृष्टि से भौतिक तत्वा व उपभोग से तथा सूक्ष्म दृष्टि से मानसिक तृप्ति से प्राप्ती है। भौतिक तत्वा के उपभोग का प्रमुख साधक मायम सौंदर्य है और मानसिक तृप्ति में आंतरिक भावनाओं की प्रमुखता होती है। इस शारीरिक सौंदर्य के उपभोग और तन्त्रय मानसिक आनंद का प्रमुख आधार मानव है। अतः मानव सौंदर्य तथा उस सौंदर्य को बनाने वाले साधना एवं अर्थ उपयोगों को सौंदर्य के अंतर्गत माना जायगा।

मानव सौंदर्य की चर्चा करते ही उमरी परिधि या सीमा का ध्यान आ जाता है। या तो इस सौंदर्य की अनन्तता और असमीपता का गुणगान अधिकांश भावुक शृङ्गार कवियां न किया है परन्तु इस सौंदर्य वलन के आलम्बन की एक सीमा है। यह नारी और पुरुष के सौंदर्य वलन की है। इनमें से केवल एक का सौंदर्य वलन मानव की सम्पूर्णता की दृष्टि से अपर्याप्त है। मानव व पूरा सौंदर्य का अभिव्यक्ति स्त्री और पुरुष दोनों को ही आधार बनाकर हो सकता है। स्त्री का शारीरिक कामलता पुरुष की पदपता से मिलकर माहक बन जाता है। इन दोनों गुणों का अस्तित्व एक दूसरे का पूरक है। पुरुष-सौंदर्य वलन में उमका पीरप सत्व आवश्यक होता है और स्त्रिया की रमणीयता हृदय को आकर्षित कर लेती है। पुरुष-वलन में उमकी शारीरिक कामलता आदि का वलन भी मिलता है परन्तु नारी-सौंदर्य वलन की तुलना में इसकी मात्रा कम है। हिन्दी का भक्ति साहित्य मानव के मधुर एवं अशोष सौंदर्य व अवन में प्रमुख है और रीतिमालीन साहित्य नारी के रमणीय रूप की मधुरता और सौंदर्य का ध्यान करता है। इस प्रकार भक्ति काल में पुरुष सौंदर्य और रीतिमालीन में नारी-सौंदर्य का वलन करन मानव-सौंदर्य की दृष्टि से सामञ्जस्य स्थापित किया गया है। इन दोनों व सम्मिलित सौंदर्य में उन्नत पूरता का मानव-सौंदर्य की सत्ता प्राप्त है। इन सौंदर्य में अतः निहित सादर्य एवं वांछित का रहस्यमय विभागा के प्रति कृष्ण काव्य का मध्यकालीन कवि प्रायः मोन है। इसमें उमका सौंदर्य वलन रहस्यमय न होकर स्पष्ट हो जाता है। यह स्पष्टता स्त्री और पुरुष दोनों के ही वलन में मिल जाता है।

कवि प्रायः उन दोना का बखाना करता है। वह अपनी विभिन्न अनुभूतियों को समाज की सौन्दर्य चेतना से मिलाकर जिस सौन्दर्य की अभिव्यक्ति करता है, उसका प्रधान आधार स्त्री और पुरुष को ही बनाता है। यहाँ इन दोना के सौन्दर्य का स्पष्टीकरण हो जाना आवश्यक है।

कवियों ने प्रायः पुरुषों के सौन्दर्य का बखाना कम किया है। पुरुष की शारीरिक कठोरता के बखाने में उतनी वृत्ति रम नहीं सकी। अंगों की सुकुमारता अथवा रमणीयता जैसे गुणों का पुरुष बखाने का आधार नहीं माना गया। इन कवियों की दृष्टि में पुरुष का सौन्दर्य अवयव के समुचित तथा समानुपातिक निर्माण में उतना नहीं है, जितना उसके कम में है। इसी से पुरुष के अंग प्रत्यंग बखाने में कवि अपनी रुचि की स्थिरता नहीं रख पाता। पुरुष का नख शिखर उमने बखाने का गौण पक्ष है। जहाँ वहीं ऐसा हुआ है वह बाल रूप बखाने के प्रसंग पर है। कृष्ण बाण्य में गोपियों की रति भावना को उद्बुद्ध करने के लिये भी इस नख शिखर का सक्षिप्त बखाना मिल जाता है। रीति बाल के 'बाल' जैसे दो एक कवियों ने श्रीकृष्ण के नख शिखर बखाने में स्वतन्त्र प्रयोग का सृजन किया है परन्तु पुरुष बखाने की परम्परा प्रचलित न हो सकी। अतः पुरुष-सौन्दर्य का निरूपण अंग प्रत्यंग बखाने के द्वारा न होकर उसके शील और वृत्त-व्यपलन द्वारा होना लगा।

पुरुषों में वृत्त-व्यपलन की यह धारणा उसे साक्षर हित की प्रेरणा देती है। जो व्यक्ति अपने वृत्त-व्यपलन पूरा करने में सचेष्ट रहेगा, उसी का व्यक्तित्व आवश्यक माना जाता है। ऐसे व्यक्तियों का काय क्षेत्र सुदूर और दुष्ट-दमन द्वारा लोक-वर्त्याण करता है। उसकी सुन्दरता देश रक्षा द्वारा निर्धारित की जाती है। उसका कम सौन्दर्य दया, क्षमा, आत्म निग्रह, कष्ट सहिष्णुता द्वारा निरूपित होता है। पुरुष सौन्दर्य के इस अंग की पूर्वावस्था प्राप्त व्यक्तियों की दृष्टि से की गई है। कृष्ण साहित्य पुरुष सौन्दर्य के इस रूप की ओर केवल सक्त मात्र कर सका है।

हिन्दी के कृष्ण कवियों ने पुरुष सौन्दर्य के बाल एव वय प्राप्त रूप का ग्रहण किया है। कृष्ण का लोक रक्षण रूप उनकी सोनरजकता में ही निहित है। वृत्त-व्यपलन व अमुर सहार के कर्मा का सौन्दर्य दीप्त पन्ना है, परन्तु कवियों ने इस रूप को महत्व नहीं दिया। उन्होंने श्रीकृष्ण के मोहन रूप की ही अवधारणा की है। शिशु सौन्दर्य की मोहना एव उत्तम का बखाने सूर आदि अक्त कवियों ने किया है। उन्होंने बालक के स्वभाव की निष्कपटना सरलता और अनाश्रय का अछा विन अमिन किया है। अथ

को वय व्रम से चार अवस्थाओं में विभाजित कर सकते हैं—(१) कोमार, (२) पौगण्ड, (३) किशोर, (४) यौवन ।

हरि भक्ति रसामृत सिंधु में इन अवस्थाओं का वर्णन है । कोमार वस्था जन्म से पाँच वर्ष की अवधि तक मानी गई है छ वर्ष से दश वर्ष तक पौगण्डावस्था, दश वर्ष के पश्चात् सोलह वर्ष तक का समय किशोर और उसके बाद की अवस्था को युवावस्था माना गया है ।^१ इस उज्ज्वल रस के लिये किशोरावस्था सब श्रेष्ठ है । इस अवस्था में वरुण की उज्ज्वलता नशान्त में धार छवि आदि प्रकट हो जाती है । रोमावली सघन हो जाती है । प्रसाधना में वैजयन्ती माला, मोर पल्ल, नटवरवेप, वस्त्र आदि से शोभा बढ़ती है, वशी की मधुरिमा से व्यतिरेक का आकर्षण बढ़ जाता है ।^२ यही कारण है कि रीतिकालीन कविओं ने पुरुष रूप में श्रीकृष्ण की इसी अवस्था के वर्णन को प्रथम दिया है और भक्ति काल में इसके पूर्व की अवस्था को काव्य का विषय बनाया है । इस किशोर रूप की भाँव मध्य और शप तीन अवस्थाओं की स्पष्ट विभिन्नता इस काव्य में नहीं मिलती परन्तु वर्णना का पढ़ने से ऐसा लगता है कि रीतिकाल के किशोर रूप की रसिकता यौवनो-मुख है । अतः यह किशोर वय के शेष काल का वर्णन है । भक्ति काल का यह वर्णन 'किशोर वय की शेष दो अवस्थाओं का सूचक माना जा सकता है क्योंकि रीतिकाल जैसी भासलता एवं कामुक लग्नना इस युग में नहीं है फिर भी निश्चयात्मक रूप से एक विभाजन देना सीधे देना सरल नहीं है । भक्ति काल में बालक रूप में कोमार, पौगण्ड और किशोर रूप की चर्चा एवं उसका सौंदर्य की अभिव्यक्तियाँ अधिक हुई हैं । किशोर रूप का वर्णन चेट्यामा से श्रीकृष्ण के 'भाँव मध्य

१ "वय कोमार पौगण्ड किशोरमिति तत् त्रिधा ।

कोमार पञ्चमाब्ध्यान्त पौगण्ड दशमावधि ।

आपादपाच किशोर यौवन स्यात्ततः परम् ।

हरिभक्ति रसामृत सिंधु । कारिका ११६ १२० अंतिम विभाग ।

प्रथम सहरी । अष्टमं प्रथम माया कानी म० १६८८ वि० ।

२ कृष्णसागरसतता का हि नशान्त आरगा-छवि ।

रोमावली प्रकटिता किशोर प्रथम मति ।

वस्त्रमाला नटवरवेपि नटवरवेपिता ।

वशी मधुरिमा वरुण शोभा चान्तरिच्छता ।

व० । पृ० १८८ पं० १०३ १२४ १०५ ।

और शेष' इन तीनों अवस्थाओं की सूचना मिल जाती है परन्तु इसके और रीतिकाल के वर्णना में शोरावस्था का कौनसा रूप बख प्रकट हो जायगा, यह नहीं जा सकता। अवसर और प्रसंग के अनुकूल विभिन्न चट्टाया द्वारा इस वय का अनुमान लगाया जा सकता है, फिर भी यह कहना अत्युक्तिपूर्ण नहीं होगा कि भक्तिकालीन साहित्य ने शोरा रूप के 'आद्य और 'मध्य' अवस्था का सौन्दर्य को और रीतिकाल ने इसके शेष अवस्था के सौन्दर्य को महत्व दिया है। इस सौन्दर्य के अवन म तथा उमका एक विस्वात्मक स्वरूप उपस्थित करने में कवियों ने प्रकृति स अप्रमत्त योचना म उपमाना को ग्रहण किया है। कवि की अपनी अनुभूतियाँ सौन्दर्य के माध्यात्मिक स नय रूप म प्रकट हानी है। कवि का भक्तिरूप में वर्णमान विम्बो म स अप्रमत्तुनो का ग्रहण कर सौन्दर्य का स्फुरण होता रहता है। इन विम्बो के लिये इन कवियों ने 'तटस्थ' शोभा विधायक तत्वा म परम्परागत उपमाना का ग्रहण किया है। ये उपमान प्रकृति अथवा व्यावहारिक जीवन की अनुभूतियाँ का आधार लेकर प्रयुक्त हुए हैं। मानव जीवन की सापेक्षता में प्रकृति की इन वस्तुओं को अनुकूल अनुभव करते हुए कवियों ने उनके गुण, क्रिया अथवा रूप का साम्य उपस्थित किया है। इससे प्रस्तुत की रमणीयता बढती है और उमम इन्द्रिया की अनुकूल वेदनीयता उत्पन्न होने से वह वस्तु भी सुन्दरता या सुखदता का साधक बन जाती है। इस प्रकार मानवीय सौन्दर्य के सदन में साधक उपकरणों का भी सौन्दर्य की सजा प्राप्त हो जाती है। इन उपकरणों का क्षेत्र असीम विश्व है। विश्व की सभी कामल सुखद रमणीय, प्रसाधक वस्तुएँ प्रयुक्त होती हैं। इनका प्रयोग किसी न किसी रूप में करके मानव अपने सौन्दर्य का वदन करता है। इस सौन्दर्य का प्रयोग या उपभोग पुरुष और नारी दोनों ही करते हैं। इनमें पुरुष सौन्दर्य के शिशु बाल आदि अनेक अवस्थाओं का अवन किया गया है। यह सौन्दर्य नारी सौन्दर्य के बिना अधूरा है। अतः भक्तिकालीन कवियों ने पुरुष के बाल कौमार आदि विभिन्न रूपों का सुन्दर और हृदयग्राही चित्र प्रस्तुत किया है। इस रूप चित्र का पूर्ण विकास रीतिकालीन नायिका चित्रण के संयोग से हो सका है। इस काल में वय सचिकाल के बदलती हुई शारीरिक एवं मानसिक परिस्थितियों तथा भावनाओं से आरम्भ करके प्रौढत्व का प्राप्त नायिकाओं की विभिन्न शारीरिक मानसिक परिवर्तनों का सुखद एवं शोभा जनक वर्णन मिल जाता है। अतः पुरुष और नारी सौन्दर्य मिल कर पूर्ण मानव सौन्दर्य को व्यक्त करते हैं। अगली पक्तियों में मानव सौन्दर्य के नारी सौन्दर्य विषयक विचारों का अनुशीलन होगा।

मानवीय सौंदर्य की पूर्णता नारी सौंदर्य वशुन से आती है। नारी की कामलता, सुकुमारता और रमणीयता कविया के रसिक हृदय को आकर्षित कर लेती है। वह नारी के रूप वय, अंग चेष्टा आदि को देखकर मुग्ध होता है। उसके प्रति अनुभूतियों की प्रशंसात्मक प्रवृत्ति को काव्य के माध्यम से व्यक्त करता है। नारी के रूप की रीक उसे विभिन्न दृष्टियाँ स देखने की प्रेरणा देती है। यहाँ कविया के मन में नारी के प्रति सहज आकर्षण के कारणों के प्रति जिज्ञासा का उठना स्वाभाविक है। नारी को ही वशुन का आधार क्यों माना गया? पुरुष की महत्ता नारी की तुलना में कम क्यों है? इन प्रश्नों का समाधान अपेक्षित है।

विचार करने से प्रतीत होता है कि आलोच्य काल के कविया की दो दृष्टियाँ थी—(१) भक्ति परक दृष्टि—इसमें अपने आराध्य अथवा आराध्या को सम्पूर्ण जगत की सुन्दरता से अधिक सुन्दर रूप दिया गया है। इस सौंदर्य निरूपण में सौमग सीमा अनन्त शोभा शोभा मिथु आदि शब्दों का प्रयोग हुआ है।^१ पुरुष-पक्ष में इस प्रकार के सौंदर्य-वशुन का मूल उद्देश्य नारी के मन में सौंदर्य के इस आलम्बन के प्रति रति भाव उत्पन्न करना है। रति शृङ्गार रस का स्थायी भाव है। शृङ्गार में अनुकूल प्रकृति के नायक-नायिका के मानसिक भावों एवं शारीरिक क्रियाओं आदि की प्रियता के सदृश में एक दूसरे के प्रति आकर्षण उत्पन्न होता है। इस आकर्षण का मूल अवयव का सुन्दर सुगठित और सुन्दर होना है। इसलिए स्त्री पुरुष दोनों का सौंदर्य निरूपण होता है। पुरुष सौंदर्य निरूपण में आराध्य के सौन्दर्य की घसीमता वर्णित है। इसका उद्देश्य रूप की लीनता है। इसी लीनता से रति भाव का संचार होता है परन्तु स्त्री सौंदर्य के अभाव में यह लीनता एकांगी होगी। रति की पूर्णता के लिए पुरुष के मन में स्त्री सौंदर्य का आकर्षण आवश्यक है। भक्ति काल में स्त्री-सौंदर्य के वशुन का उद्देश्य पुरुष को रिझाना था। पुरुष स्त्री

१ (१) देखो माई सुन्दरता की सागर। सूर सागर (सभा)

(२) सोमा सिधु न घत रहा रो। , , ,

(३) कृष्णनाथ प्रभु गोवधनघर, सुमग सोब अमिराम

घट० परि० पृ० २१५

(४) अरी यह सुन्दरता की हृद।" गाविन्द स्वामी

घट० परि० पृ० २५६

(५) कुम्भनाथ प्रभु सोभा सोबा गिरधर घर मिर मीर। घट० परि०

की अग-सुन्दरता और प्रसाधन से उत्पन्न होने वाले आकर्षण से रोम सकता है। इस दृष्टि से नारी-सौन्दर्य का वर्णन किया गया है —

‘ओचक ही देखी तँह राधा, नन विशाल भाल दिये रोरी ।

नील बसन परिया कटि बाधे बेनी रचिर भाल भवभोरी ।

सूर स्याम देखत हो रिझै नन-नन मिलि परी ठगोरी । सूर सागर

इस उद्धरण से शृङ्गार की उपयोगिता भूलक भावना व्यक्त हुई है।

भक्ति काल में स्त्री सौन्दर्य एवं सौन्दर्य प्रसाधना के वर्णन में यही दृष्टिकोण काय करता है। इस प्रकार का सौन्दर्य वर्णन तीन प्रसंगा पर प्राप्त होता है —

१. दृष्ट्य द्वारा गोपी या राधा के रूप प्रसाधन आदि से उत्पन्न सौन्दर्य का वर्णन।

२. गोपी द्वारा राधा के सौन्दर्य, अवयव या प्रसाधनादि का वर्णन।

३. कवि की आर से सौन्दर्यादि का वर्णन।

इन सभी प्रसंगा पर वर्णना का उद्देश्य मन में आराध्य के प्रति भक्ति भाव को उत्पन्न करना था। इन कवियों का रूप-सौन्दर्य वर्णन स्वयं में साध्य नहीं था, अपितु प्रिय की महत्ता प्रतिपादित करने में साधन माना था। इससे इनका यह वर्णन अपनी सहज और स्वाभाविक सौन्दर्य चेतना से प्रादुर्भूत हुआ है। भविष्यत् रीतिकालीन कवियों के समान वह प्रयत्न साध्य नहीं है। इसी हैं इन वर्णना में सफ़ाई और वास्तविकता हैं। रीतिकालीन सौन्दर्य चेतना प्रयत्न साध्य होने हुए भी अनुभूति की सघनता के कारण पूर्ण सजीव एवं सचनन है। यह रीति परक दृष्टि सौन्दर्य का समझन में सहायक हो सकती है।

(२) रीतिपरक दृष्टि—इस काल के सौन्दर्य वर्णन के उद्देश्य और रूप में अन्तर आ गया। सामाजिक विनाशिता की बन्नी हुई भोग-परक भावना ने बहु-परनीतव और परकीयात्व की स्थापना कर दी। बाल्य-काल की समाप्ति में ही ब्याघ्रा के मन में अनग भावना स्फुरित होने लगी। वय क्रम के साथ रूप-सावण्य का निखार एवं सीमा तब होता है। यहाँ तब स्त्रियाँ आकर्षण की केन्द्र बिन्दु बनी रहीं परन्तु रूप के ह्रास काल में आकर्षण को बनाये रखने के लिए रूप प्रसाधक उपकरणों का प्रयोग होने लगा। यौवन काल में नायिकाओं के विभिन्न गुण चष्टा आन्ति नायक को आनयित करने के प्रधान उपकरण थे परन्तु नायक की अत्यधिक रसितता नायिका के मन में अथ रमणियों के प्रति स्पष्टा का भाव उत्पन्न कर अपने को अधिक से अधिक आकर्षक बनाने की प्रेरणा देने लगी। स्वयं स्त्रियाँ न भी अनेक पुरुषों से भाग

का समयन किया है।^१ यह तभी सम्भव हो सकता था जब स्त्री सुन्दरी और यौवनवती हो। इस साय रति भाव को जागृत करने वाली चेष्टा प्रसाधन और शृङ्गार से उमकी महत्ता और आकर्षण बढ़ गया है। इस दृष्टि से नारी रति की मूल प्रेरिका के रूप में प्रतिष्ठित हो गई और उसका यह रूप मोहक और आकर्षक हो गया। रीतिवालों की सौन्दर्य चेतना में नारी की प्रधानता का यही कारण है यह प्रधानता सम्पूर्ण काव्य में धाई हुई लक्षित होती है। इसी से स्थान स्थान पर नारी का भग प्रत्यग आभूषण एवं अथ बाह्य साज सजा, सावह दृष्टार अनुलेपन आदि का विस्तृत वर्णन मिलता है। सौन्दर्य के उद्देश्य से साधना के अतिरिक्त नायिका की चेष्टाएँ उसरी अवस्था अवस्थाय शारीरिक एवं मानसिक विकास गुण आदि की महत्ता अस्वीकार नहीं की जा सकती। देखा जाता है कि यौवनवती नारी हुई भी रुखे भगो वाली, भग नाति में शून्य मानव सौकुमार्य और माधुर्य रहित, उद्दीर्ण चेष्टाओं के प्रभाव से अनभिज्ञ नायिका रति भाव का संचार करने में समर्थ नहीं हो पाती है। अतः यौवन में उत्पन्न होने वाले गुणा चेष्टाओं, अलंकारों तथा बाह्य भाषना में प्रभावक उपकरणों और रति भाव का उद्दीप्त करने में प्रस्तुत वार्तावरण आदि का बहुत महत्त्व है। इस दृष्टि से नायिका या नायक-रूप आलम्बन के सौन्दर्य के साधक सम्पूर्ण उपकरणों की दो कौटिल्यें की जा सकती हैं—

१ आत्मगत उपकरण

२ बाह्य उपकरण

आत्मगत उपकरण—

आलम्बन में भाषानुगम्य रगने वान सौन्दर्य के उत्पन्न तथा को आत्मगत उपकरण कहते हैं। इन उपकरणों का मीमांसक नायक अथवा

१ वन के त्रिवन नारी एक है गुण्य पाणी
बने हियरम्य सगई गितिबो कर ।
एक है मया त भरन मन कम न्या
रमता मा पन रम है का मिनिवा कर ।
गमन करि भोगनि पानन रम पुन पुन
बीकुग दू घन घन मिनि त्रिविवा कर ।
एक है मिनिवा तन तन गा द्रवम मनि
दुख नम नम के नमन मिनिवा कर ।

रमन-उपकरण । द्वितीय उपकरण १६

नायिका से रहता है। ये तत्व आलम्बन के शरीर से स्वन प्रकट हो जाते हैं। स्वयं-संभूत इन तत्वों में नैसर्गिकता होती है। ये दो रूपों में प्रकट होते हैं —

१ गुण

२ चेष्टा

गुण—अवस्था विशेष में नायक या नायिका की शारीरिक एवं मानसिक विशेषताओं का नाम गुण है। मुख्यतः नायिका में इन गुणों का विकास होता है। नायिका ही पुरुष के आकर्षण की केन्द्र रहती है उसी की रूप-मंदिरा अपना मादक प्रभाव उत्पन्न करके पुरुष का अपने पर आसक्त करती है। आसक्ति की यह प्रवृत्ति उत्पन्न करने में नायिका के गुण सहायक होते हैं। इन गुणों का विभाजन कायिक, मानसिक और वाचिक रूप में किया गया है।

कायिक गुण—शरीर से सम्बन्धित नायिका के व्यक्तित्व की शोभा को बढ़ाने वाले तथा उसमें आकर्षण उत्पन्न करने वाले तत्वों का कायिक गुण कहते हैं। इन विशेषताओं के आविर्भूत हो जाने पर अंगों में एक नवीनता आ जाती है, व्यक्तित्व का आकर्षण बढ़ जाता है और नायिका का सुन्दरी नाम साधक प्रणीत होता है। इन गुणों में वय, रूप सावण्य, अभिरूपता, मादक, सौकुमार्य की गणना होती है।

वय—इस शब्द से आयु का ज्ञान होता है। रूप-सौन्दर्य के वर्णन में आयु का विशेष महत्व है। इसका प्रचलित अर्थ युवावस्था है। इस काल में विभिन्न अंगों का विकास और उसमें परिवर्तन होने लगता है। यह परिवर्तन रूप का निस्तार कर नायिका के आकर्षण का बड़ा देन में समर्थ सिद्ध होता है। अंगों के परिवर्तन और विकास की दृष्टि से इस यौवन काल को चार वर्गों में विभाजित करेंगे —

१ वय संधि काल।

२ नव्य-यौवन।

३ व्यक्त-यौवन।

४ पूर्ण-यौवन।

वय संधि काल—इस काल से यौवन का आरम्भ माना गया है। इसमें अवशेष अवस्था वाली लज्जाशील विशाली नायिका का चित्रण होता है। यह यौवन और बालपन का संधि काल है। एक ओर नायिका की बालपन की प्रवृत्तियाँ और दूसरी ओर आगमिक परिवर्तनों के प्रति जिज्ञासा का भाव रहता है। काम की कथाओं के श्रवण में अभिरुचि हो जाती है। सनापति ने कहा है कि, “काम की कथाओं को बनावटी दे सुन सानी, और, ‘सनापति काम भूष

सोवत सो जागत हैं । इनमें प्रथम उदाहरण में वय सधिकाल की बदलती हुई मानसिक भावनाओं का और द्वितीय में उस काल की मानस शरीर का बणन है । मानसिक भावनाओं की अस्थिरता इस काल की प्रधान विशेषता है । इसका बणन अनक कविया ने किया है । गग ने मानसिक स्थिति की तरलता और भलक को शीशी में रखे जल के समान बताया है ।^१ सोमनाथ की दृष्टि में नायिका की स्थिति असंतुलित तुला जसी है ।^२ मतिराम की नायिका का मन अब गुडियो के खेल में न लगकर सावरे के रंग देखन की ओर प्रवृत्त होने लगा है ।^३ इन उदाहरणों से ऐसा प्रतीत होता है कि वय सधिकाल के बणन में कवियों की तीन भावनाएँ थी (१) नायिका की भावनाओं में परिवर्तन एवं मानसिक स्थितियों की अस्थिरता (२) शारीरिक परिवर्तन में बालपन और युवापन का मिश्रण । इन दोनों के स्पष्टीकरण के लिये कवियों ने सादृश्य विधान द्वारा अप्रस्तुत का उपयोग किया है । (३) इस काल की तीसरी भावना नायिका का अपन अंगों के प्रति जिज्ञासा प्रकट करना है जिसका स्पष्ट रूप नव्य यौवन में दीख पड़ता है ।

नव्य यौवन—इसमें नायिका बालपन से छूटकर यौवन काल में पदापण करती है । यौवन आगमन के चिह्न अंगों में दीख पड़ने लगते हैं । स्तना की मुकुलित अवस्था नयनों की चंचलता, मंद मुस्कान और भावों का किञ्चित् स्फुरण होने लगता है ।^४ यौवन के नवीन आगमन से शारीरिक परिवर्द्धन के साथ ही अनुभावों में मीदय की वृद्धि होने लगती है । वय सधिकाल दो अवस्थाओं का मिलन स्थल है । इस काल में बालपन और युवापन दोनों ही

^१ सीसी में सलिल जैसे सुमन पराग तीसे
सिगुता में भलकति जाबन की भाई सी ।
दृ० सा० का नायिका भेद दृ० २१२

^२ बीती तरिनाई न ऊनर तरुनाई आई
निरख सुहाई अंग औरें औरें घति है ।
तुना न चक मन की मी दिन राति को,
उपटि बनी है न सधि ठीक टहरति है । वही ॥ २३२

^३ बारन बोन भयो सजनी यह खेल लग गुडियान को फीको ।
बाहे त साँवर अंग छवीना लग निन द्वक में नननि नीको । पृ० २३४

^४ दराद्रिप्रस्तन विविचचना । मयरस्मित्रम् ।
मनागति स्फुरमाव नव्य यौवामुच्यते । उज्ज्वल नीलमणि ।

भावनाओं की प्रबलता रहती है। मन कभी बाल जीडाघ्रा की ओर जाता है और कभी 'वाम' केलि के प्रति जिज्ञासा उत्पन्न हाती है। इसमें दोनों कालों की भलक रहती है। बिहारी ने इसी से इसकी तुलना 'तापना रग' से की है।¹ नव्य यौवन में शिशुता समाप्त प्राय होती है। इस बाल म शिशुत्व की भावना यौवन की तुलना में क्षीण हो जाती है। वय सविवाल म दोनों की समान स्थिति और नव्य यौवन म बालपन की क्षीण स्थिति होती है। इसमें कुछ कुछ उठने लगते हैं अथवा म मधुरिमा आ जाती है अगं म ज्योति का आविर्भाव होने लगता है।²

व्यक्त यौवन—वा स्वरूप शारीरिक विकास के आधार पर बताया जा सकता है। नाम से ही स्पष्ट है कि इस काल में यौवन व्यक्त हो जाता है। इसमें स्तनों की मुकुलित अवस्था म विकास हा जाता है। त्रिवली दीखने लगती है और अंग उज्ज्वल हो जाते हैं।³ इन गुणों का समर्थन रूप गोस्वामी ने भी किया है। नव्य यौवन और व्यक्त यौवन की मूल भिन्नता यौवन के आरम्भ और विकास की अवस्थाओं में है। नव्य यौवन में शिशुताई की भलक बनी रहती है व्यक्त यौवन में इसका कोई स्थान नहीं है। इस काल में अंगों का उभार व्यक्त हो जाता है, नव्य यौवन म उसका आरम्भ मात्र होता है। यथा —

और चली कुसुम चरन सुकुमारताई, चरन चले हैं गरवाई के पथन को।
गरवाई छतिया का छतिया ऊँचाई का, ऊँचाई चोजरसमय बास अरपथन को।
कहे 'हरिकेश सिसुताई ने चलाचले म कहा कहीं चली चित लाजके सथन को।

¹ छुटी न शिशुता की भलक जौवन भलकयी अंग।

दीपति देह दुहुन मिलि दिपति तापना रग। सतसई

(2) (1) ए अलि। जा बलि क अघरान म आनि चढी कहु माधुरई सी।
ज्यों पद्यानर माधुरी त्या कुछ दोऊन की बढ़ती उनई सी।
ज्या कुछ त्योही निमम्ब बढ कहु 'योही नितम्ब त्या चातुरईसी।
जानी न ऐसी चंग चढि मे केहि धौ कटि बीच ही लूट लई सी।

अंग साहित्य का नायिका भेद पृ० २२८

(11) कौन रोग दुहु छतियन उकस्यो आय।

दुखि-दुखि उठत करजवा लगि जनु जाय ॥ रम रत्नाकर पृ० ११२

³ वक्ष प्रव्यक्त वक्षोज मध्य च सुवलित्रयम्।

उज्ज्वलानि तथाङ्गानि यक्ते स्फुरति यौवने। उज्ज्वल नीरमणि।

साज चली आंगिकाओ आंगि चनी बाननका बान चने चौवन से चालेके बघनका
 ब० सा० ना० भेद २२६

इस छन्द में नय्य जीवन और व्यक्त जीवन के सन्धिबाल की अवस्था का प्रकटन है। एक ओर सिमुनाई का प्रस्थान और दूसरी ओर जीवन में शारीरिक प्रगति के विकास का चित्र प्रस्तुत हुआ है। जीवन विकास के साथ अनुभावों या शारीरिक चेष्टाओं में भी स्पष्ट अन्तर आ जाता है। इन चेष्टाओं में विलास मयता दीप्त पड़ने लग जाती है। अंगों में चाहता और छुट्टि व्याप्त हो जाती है —

करवन लागी आंगि ढरवन बानन सौ
 हरवन लागी साज पलकें मुचनी की।
 भर लाग्यो गरन उरोजन में 'रघुनाथ'
 राजी रोमराजी भाँति बस भली सनी की।
 बटि लागी घटन पटन लागी भुव-सोभा,
 घटन गुवास लागी आस स्वाँस पनी की।
 अंगन में छुट्टि चार सोने सी जगन लागी
 एहिन सगन लागी बनी मृगननी की ॥

मानसिक विकास की दृष्टि से अपने अंगों के परिवर्तन एवं विशेष यौवन चेष्टाओं के रहस्य की अज्ञानता एवं सन्नानता की दृष्टि से होती है। जीवन के व्यक्त हो जाने पर भी यह अज्ञानता बनी रहती है। अज्ञानता का एक चित्र दगें —

धनै लग हमारे न सेनिब का बर का दिए भीहें मरोरत हैं।
 ए बट्टा गहैं भाभी। बतान दे नू जा हम सति यों मुग मरोरत हैं।

ब० सा० बा ना० भेद ॥

तब बिना में नायिका की अनभिज्ञता और अनोखपन उसके सौन्दर्य को बढ़ा देता है। इन्हीं भावनाओं एवं अंगों का विकास पूर्ण जीवन बान में दीप्त पड़ता है।

पूर्ण जीवन में निम्न एक गाना की पीतना मध्य भाग की कृष्णता, रम्भा की आभा के समान उज्ज्वल और गहिर की कान्ति में उज्ज्वलता आ जाता है।^१ इस बान में जीवन का पूर्ण विकास हो जाता है। सभी विशेषताएँ

^१ निम्न भाग विपुला मध्य कृष्णता पर छुट्टि।

दीप्ती कृष्णकृष्ण रम्भाकृष्ण जीवन। उ० नीच भाग।

कट हो जाती हैं।^१

- १ होन लामो कटि अब छटिक छला सी,
द्वैज चन्द की कला सी दिन दीपति बढे लगी । वही पृ० २३०
- २ गातन कसे दुरायो है जात, प्रभात सौ जीवन रूप उजेरो ।
- ३ तग होत आंगी ज्यों-ज्यों उरज उतग होत
प्रगटी अनग वाया-वज पखियान म ।
कटि कृशसाई ओ नितम्ब पीनताई छाई,
पाँय धिरताई चबलाई, भँखियान में ।

शारीरिक क्रियाओं में नवीनता और विलास का वृद्धिमान आ जाता है । इसकी ओर भी कवियों का ध्यान आकृष्ट हुआ था ।

उपयुक्त विचारों के आधार पर यह निष्कर्ष निकाला जा सकता है कि वय क्रम से नायिका के विकास की ये चार अवस्थाएँ उसके शारीरिक एवं मानसिक परिवर्तन की सूचिका हैं । इनमें क्रमिक विकास का रूप दीख पड़ता है । अग्रा की बदलती हुई परिस्थिति का सूक्ष्म अध्ययन इनके द्वारा उपस्थित होना है । विकास की इस नम बढ़ता भवियों की दो दृष्टियाँ थी —

(१) शरीरगत-परिवर्तन ।

(२) भावगत-परिवर्तन ।

शरीरगत परिवर्तन में स्थूल एवं सूक्ष्म परिवर्तनों पर ध्यान दिया गया है । स्थूल परिवर्तन का तात्पर्य अवयवों के विकास से लगाया जायगा । इसमें आकार एवं गठन की धर्मा होती है । अग्रा की सुडौलता, समता, समानुपातिकता, सापक्षता, सगति, सन्तुलन आदि के वर्णन द्वारा उसका आकषण बढ़ा दिया जाता है । इन सभी वर्णनों की नग्य शिख के अन्तर्गत समेटा जा सकता है । नग्य शिख में भी अग्रा की आकारगत विशेषताओं का वर्णन एवं सौंदर्य का वर्णन होता है । आकार के अतिरिक्त शरीर में अन्य गुणों के विकास से सौंदर्य की वृद्धि होती है । इन गुणों में अमिरूपता, मादक, सौकुमार्य, उमाद, शैल्य, सुरभि, गरूर आदि आते हैं । इन गुणों का सम्बन्ध शरीर से रहता है । ये स्वतः सम्भवी गुण हैं, जो जीवन काल में अपने आप रूपवती नायिकाओं में प्रकट हो जाते हैं । अतः इसे आंगिक सौंदर्य के अन्तर्गत मानेंगे ।

शरीर के सूक्ष्म गुणों में युवाकाल में आविर्भूत होने वाले गुणों की गणना होती है । ये आकार या अग्रा में व्याप्त रहने वाले गुण हैं । इन गुणों

^१ ब्रजभाषा साहित्य का नायिका भेद पृ० २२६

की स्वतन्त्र मूल मत्ता न होकर अमूल सत्ता ही है परन्तु इन गुणों से सौन्दर्य बढ़ जाता है। इन्हें ही अनेक भूतरूप में सौन्दर्य का वास्तविक भ्रम मानेंगे। रूप, छवि, ज्योति, उज्ज्वलता, मुख-कांति मृदुता, आभिरूप्य सौकुमार्य आदि गुण इसके अंतर्गत आयेंगे। साहित्य शास्त्र में अत्यंत अलंकारों को शोभा का कारण माना है। ये अलंकार आभिरूप सौन्दर्य को बढ़ाने वाले स्वाभाविक उपादान हैं। इन उपादानों से नायिका के आभिरूप की वृद्धि हो जाती है। इनका आविर्भाव स्वतः होता है। ये प्रयत्न साध्य नहीं हैं। इससे इन्हें 'अत्यंत अलंकार' कहते हैं। अलंकार शोभा विधायक धर्म है। इन्हीं शोभा विधायक धर्मों से नायिका का रूप नायक के मन में रति भाव का संचार करने में समर्थ होता है। इन अलंकारों में शोभा कांति दीप्ति, माधुर्य प्रगल्भता, औदार्य और धर्म की गणना होती है।

'शोभा' रूप यौवन लासिल्य, मुख भोग आदि से सम्पन्न शरीर की सुंदरता को कहते हैं। यौवन में इन गुणों का स्वाभाविक विकास होता है। इस शोभा को देखकर इसके उपभाग की कामना उत्पन्न हो जाती है। शोभा का तत्काल प्रभाव पड़ता है। शोभा युक्त रमणी का प्रत्यक्ष दर्शन अनुराग उत्पन्न करने का प्रमुख साधन है। श्रीकृष्ण राधा की रूप शोभा देखकर ठगे से रह जाते हैं 'सूर श्याम देखत ही रीझ, नन नन मिसि परी ठगोरी।

शोभा, काम भावना से दीप्त होकर 'कान्ति' कही जाती है। इसमें स्मर विलास से शारीरिक शोभा बढ़ जाती है। शोभा और कान्ति में अंतर है। शोभा शारीरिक सौन्दर्य है इसमें काम का विकार नहीं होता परन्तु कान्ति में स्मर विलास अनिवार्य तत्व है। यथा—

१ सातन की साती अस्त्रियन में लिखाई देत,
अंतर अनंतर ही प्रेम सो पची रही।
कुँवरि जिसोरी मुख भोरी करै सखिन सो,
चोरी चोरी बिस गति रोरी सी रची रहे।^१

२ विवस भवला भग म काम कला की ज्योति।
चामी कर से गात को चमक चौगुनो होति।^२

अत्यधिक मात्रा में बनी हुई कान्ति ही दीप्ति है। अर्थात् स्मर विलास की शोभा जब स्पष्ट रूप के प्रकट होने लगे, तो वहाँ दीप्ति होती है।

१ ब्रजभाषा साहित्य का नायिका भेद । पृ २२४ । द्रव इत छ ।

२ रग रत्नकर पृ २१६

दीपावली तन दुति निरखि दबकी सी दिखराति ।

विविध जोति उजरी फिरति जरी बीजुरी जाति ।^१

सभी अवस्थाओं में रमणीय लगना 'मधुमय' कहा जाता है । इसमें साधक या बाधक प्रत्येक परिस्थिति में सुंदरता बनी रहती है ।

'निरखे चलि लहि बकता, करि बचलता मान ।

अधिक मधुमयो बनति हैं, ललना की मखियानी ।

यहां मान में या नेत्रों की बकता प्रत्येक दशा में आँखों का मधुमयी होना बताया है । भौदाय प्रत्येक समय की विनीत अवस्था का द्योतक है । इसमें पति के अपराधों को देखकर भी नायिका के मन में रोष नहीं आता, अपितु प्रिय के सुख की कामना ही रहती है—

हमको तुम एक अनेक सुम्हें, उन ही ने विवेक बनाइ बहो ।

इत चाह तिहारी बिहारी, उत सरसाइ मैं नेह सदा निबहो ।

अब कीवी 'मुबारक' सोई करी, अनुराग सता जिन बोइ दहो ।

घनश्याम । सुखी रहो आनंद सा तुम नीचे रहो, उनही के रहो ।^२

आत्मश्लाघा से युक्त अवञ्चल स्वाभाविक मनोवृत्ति का नाम 'धैर्य' है । नायिका के धैर्य की भावना बनी रहती है । "नव प्रसून नावक बने, पावक मलय समीर । परम धीर अनुरागिनी हूँ मैं नहिं अधीर," प्राण पुष्प घातक बन जाय या मलय समीर अग्नि बन जाय, परंतु अनुरागिनी अधीर नहीं होगी । निभरता का नाम 'प्रगल्भता' है । इसमें रति जीड़ा के समय स्वयं भी उन्हीं व्यापारों में सहयोग देकर नायिका प्रियतम को वश में कर लेती है । यह काम भावना का उद्दीपक तत्व है । इससे शरीर की शोभा नहीं बढ़ती अपितु रति में तीव्रता आती है ।

'किस कला की तरंगन सा हृदि मोहन लाल को ज्यों ललचावति ।

अक में वीति गई रतियाँ हैं तऊ छतियाँ हिय छोटि न पावति ।

रस रत्नाकर पृ २२२

नायिका के उपयुक्त साजों असंख्य के सम्बन्ध में दो बातें प्रतीत होती हैं (१) शोभा, कांति आदि अनकार स्वतः उत्पन्न होकर सुंदरता के विकास में सहायक होते हैं । इनसे नायिका के अंग में भलकने वाला विलास उसके रूप का आकर्षक बना देता है । वह अधिक रमणीय एवं सुंदर प्रतीत होने

संगती है। इन चारों (शोभा प्राप्ति दाहि, माधुर्य) का सम्बन्ध शरीर की चाक्षुष अनुभूति से है। ध्या इन्हें शोभा विधायक गुणों के धारण मानेंगे।

(२) धम और श्रोत्रिय मानसिक दशा का गन्धित करता है। ये शरीर के शोभा विधायक धम न होकर मानसिक प्रवृत्ति के सूचक धम हैं। इनका शरीर से सीधा सम्बन्ध नहीं है। प्रयत्नमात्र विधाता गुण है। इन दृष्टि से शरीर के शोभा साधक उपकरणों में आरम्भिक चार फलकारों की गणना ही होगी। अन्य उपकरणों (श्रोत्रिय, धम और प्रयत्नमात्र) का सम्बन्ध आचरण से है। नायिका के ये आचरण नायक के मन में उत्पन्न प्रति सगाव उत्पन्न करते हैं। इससे नायक की भावनाएँ उद्दीप्त होती हैं। भावनामा की उद्दीप्त करने के कारण इन्हें उद्दीपक गुण कहा जा सकता है। इन सभी गुणों का सम्बन्ध शरीर से बना रहता है। शरीर के ये परिवर्तन भावा व परिवर्तित होने में पृष्ठभूमि का काम करते हैं। विशिष्ट शारीरिक अवस्था मासिक एव भाव नाधो के विलास में सहायक हानो है। इसी इग परिवर्तन की आधार भूमि शारीरिक या भागिक परिवर्तन है। भागिक परिवर्तनः उत्पन्न शोभा का वलन नल शिव के अतगत हुआ है। नल शिव वलन से ही शोभा की अनुभूति जाग्रत होती है इससे इसका स्पष्टीकरण आवश्यक है।

नल शिव सौन्दर्य—इसका सन्धित भागिक सौन्दर्य के नाम से किया जा चुका है। सौन्दर्याभियक्ति की यह प्रवृत्ति बहुत प्राचीन है। मानव का सौन्दर्य लोलुप मन प्रगो की ओर आकृष्ट होता है। वह धरा की चाक्षुष प्रत्यक्ष से प्राप्त अनुभूतियों द्वारा वृत्त होता है। उनका रसाम्बादन करता है और अपनी बलारमक प्रतिभा से उसे प्रेयणीय बनाता है। इन प्रेयणीयता के लिये स्थापक जगत की सुखद वस्तुमा का चयन करता है। उससे चयन का मत्र सम्पूर्ण मानवेतर जगत् है। इस जगत् से मानव सौन्दर्य की सापक्षता में वृद्धित वस्तुमा के आकार गुण और ऐन्द्रिय अनुभूतिया का तादात्म्य स्थापित होता है। यह तादात्म्य अभियञ्जना की कुशलता से बलारमक सौन्दर्य का विधान करता है। इसका मूल आलम्बन मानव ही होता है। मानवतर जगत् का ग्रहण मानव की विशिष्टता देने में है अर्थात् मानव के सौन्दर्य की अभियक्ति में मानवेतर जगत् उपमान का काम करता है। भुरयता मानव जगत् की है। इससे मानव को प्रत्येक दृष्टि विन्दु से देखने एवं परखने की चेष्टा की गई है। इस चेष्टा में सौन्दर्य दृष्टि की प्रधानता है यह दृष्टि अपनी सूक्ष्मता के कारण भग प्रत्यक्ष की शोभा निरखने में सजग थी। भग शोभा देखने की सजगता ने आत्मानुभव को प्रेयणीय बनाना चाहा। इसी के फलस्वरूप नल शिव वलन की परम्परा का सूत्रपात हुआ।

नख शिख वणन आगिक सौन्दर्य का खण्ड-खण्ड रूप चित्र है। इसमें विभिन्न अवयवों के अलग अलग रूप चित्रों से उन अवयवों में वर्तमान आकषण द्वारा सामूहिक सौन्दर्य की अभिव्यक्ति होती है। प्रत्येक अंग की अपनी निजी शोभा है। यही शोभा सभी अवयवों की समष्टिगत एकता एवं प्रभाव से सामूहिक सौन्दर्य की अनुभूति बनाना है। नख शिख सजा प्राप्त करने के लिये नख से आरम्भ कर शिख तक के सभी अंगों का वणन होना आवश्यक है। एक दो अंगों का वणन भी नख शिख की भीमा में आ तो सकता है, परन्तु रूप का सर्वाङ्ग चित्र उसके द्वारा उपस्थित नहीं होता, वह उसका खण्ड चित्र मात्र होगा और खण्ड चित्र पूरा लो बनाने में असमर्थ होते हैं। अनेक खण्ड रूप चित्रों द्वारा अखण्ड सौन्दर्य की कल्पना सहज में ही हो जाती है। अतः नख शिख में अवयवों के अनेक खण्ड-खण्ड रूप चित्रों की अभिव्यक्ति के माध्यम से सर्वाङ्ग का सामूहिक या समष्टिगत रूप-सौन्दर्य अभिव्यञ्जित होता है। इस दृष्टि से किसी अंग का वणन 'यष्टिगत सौन्दर्याभिव्यक्ति' है और नख शिख रूप सर्वाङ्ग का वणन समष्टिगत सौन्दर्य की अभिव्यक्ति है। एक अंग वणन में उस अंग की विशेषताओं के निखार की एकागिता होती है और नख शिख वणन में सर्वाङ्ग की समष्टिगत सौन्दर्य चेतना होती है। 'नख शिख' शब्द द्वारा सम्पूर्ण शरीर के सौन्दर्य का बोध होता है। इसके लिये दो प्रकार की शली अपनाई गई हैं—

१ शिख नख शली ।

२ नख शिख शली ।

शिख नख शली में शिख से पद के नखा तक का वणन किया जाता है। इस वणन में मानव को आधार बनाकर उसके अंग प्रत्यंग का वणन होता है। इस वणन के सामूहिक प्रभाव से उत्पन्न सौन्दर्य को मानव सौन्दर्य की सजा दी जाती है।

नख-शिख शली में पद के नख से आरम्भ कर सिर की छोटी तक का वणन किया जाता है। इस शली में ईश्वरीय सौन्दर्य की अभिव्यक्ति करने का बात कही गयी है परन्तु प्राप्त ग्रन्थों के आधार पर इस निष्कर्ष पर पहुँचा जा सकता है कि 'नख शिख में मानव के अंग प्रत्यंग का वणन मिलता है। कुछ ही ग्रन्थों को शिख-नख नाम दिया गया है।^१ सामान्य रूप में नख शिख द्वारा

^१ शिखनख—केशवदास, नागरीनास, रस आनन्द रसिक मनोहर गुजा ।
सुखदेव मिश्र । शिख नख रूप-गोपालकृत । हनुमान शिरानख—सुमानकृत

ईश्वरीय अथवा प्रत्यय का वरुण होना चाहिये। इस ढंग के प्रथम भी रीतिकाल में मिल जाते हैं।^१ अथवा वरुण में नख शिख या शिख नख के प्रतिरिक्त अथ नामा से भी अवयवा का वरुण मिलता है।^२ वही वही केवल एक ही अथ के ऊपर स्वतन्त्र अर्थों का निर्माण हुआ है।^३ इस प्रकार रीतिकाल में अवयवा का वरुण एक नाम के सम्बन्ध में निम्नलिखित धारणाएँ कायम होती हैं—

१ 'नख शिख या शिख-नख' नाम से मानवीय या राधाकृष्ण जैसे ईश्वरीय आलम्बन के अग्र-प्रत्यय का वरुण।

२ 'नख शिखादि के प्रतिरिक्त अथ नामा से सर्वाङ्ग या अवयवा का वरुण।

३ किसी अग्र विशेष के वरुण में अर्थों का स्वतन्त्र सृजन।

इन तीनों पद्धतियों में शिख नख में मानवीय 'नख शिख' में ईश्वरीय और अथ नामों में मानवीय सौन्दर्य वरुण की परम्परा थी परन्तु यह कोई निश्चित नियम नहीं था। इसीसे मानवीय अवयवा के वरुण में भी नख शिख नाम दिया गया है। मानव के सदृश अथ इस नाम का समर्थन निम्नलिखित आधार पर किया जा सकता है।

१ 'सानाराम नख शिख प्रेममयी। पुष्प नख शिख-पद्मसिंह १६८२। नख शिखराधाङ्ग को-गुरुनिमित्त १७६४। राधिका मुग वरुण शकरदत्त १८३०। श्रीकृष्णायन चन्द्र, शिख ध्यान, गुरुप दामोदरदेव (१८६०-१८६४)। नख शिख राधा ङ्ग का वन्दन राई (१८६६)। श्रीकृष्ण चन्द्र का नख शिख-व्यास १८८६। राधा ङ्ग शिख-विरधर भट्ट १८८६। श्री रामचन्द्र का नख शिख-असहाय। पुष्प नख शिख-प्रतापताहि। शारदा का नख शिख-आनन्द नारायण सिंह।

२ 'राधिका-गुणमा लोचनाय श्रीदे (१७६०)। छवि रत्नम्-बालीनास त्रिवेणी (१७४६)। रम विनाय-दत्त १७६६। अथ वरुण नदी मुद्गली-निनक मुष्पातम शुक्ल। नामिका अथ ज्ञान शिवसहाय (संगम १८८६) श्री राधाकृष्ण वरुण का सौन्दर्य वरुण श्रीकृष्ण चन्द्राय १८२२। अथ चन्द्रिका-गुरुप कुन्दर (१८२०) श्यामाङ्गवयव अग्रण-नवनीत १८६०। अथ राधा रम नारायण-राधा

३ 'समस्त वरुण शिख मुसक १८००। नख-सामा-भट्टन १८१६। वरुण चन्द्रिका रामचन्द्र १८४०। आ राधा मुग पाप्मा-गवि १८२०। अथ अथ हरिश्चन्द्र वरुण १८८६। आ राधा मुग पादरी नन्दन मन्त्री, वरुण वरुण श्री-शिव शिख माद चन्द्रिका १८४३ वि

१ इन अर्थों के निर्माता कवियों द्वारा भी मानव अवयवों के वर्णन में 'नख शिख' नाम ही दिया गया है, 'शिख-नख' नाम की महत्ता नहीं स्वीकार की जा सकती ।

२ भक्तिबाल के राधा कृष्ण या राम इश्वरीय आत्मन्वन हैं । उनके अवयवों के वर्णन में 'नख शिख' नाम देना उचित ही था । हो सकता है कि बाद में इसी नाम का देने की परिपाटी चल पड़ी हो और कवि ने मानव और ईश्वरीय आत्मन्वन के भेदों से मुक्त होकर इस नाम को अपना लिया हो । नाम चाहे कोई भी क्या न हो, इसका मूल उद्देश्य अवयवों का आकर्षक वर्णन करना था । इस वर्णन की सम्पूर्णता में उसने सौन्दर्य का प्रस्फुटन हो जाता है । सौन्दर्य का यह प्रस्फुटित रूप आस्वादन और तृप्ति का साधन बनता है । आनन्दानुभव की मूल स्रोत है और ऐन्द्रिय एवं लौकिक जीवन की धरम साधना है । इस साधना की मिद्धि का माध्यम अवयवों का प्रियतामूलक और सुवर्धन पूर्ण वर्णन है । इस वर्णन में निम्नलिखित धारणाएँ एवं दृष्टिकोण काय-शील थे—

१ आकार वर्णन—आशुप दृष्टिकोण ।

२ रूप—लावण्यादि का वर्णन और उसका प्रभाव ।

३ ऐन्द्रिय अनुभूतियों का वर्णन ।

आकार वर्णन—'नख शिख' वर्णन में नारी का सौन्दर्य प्रस्तुत करते हुए उन अंगों के बनावट का ध्यान रखा जाता है । अंगों का उचित संयोजन प्रिय लगता है बनावट की दृष्टि से शरीर का चार गुण सापेक्षता, समता, सगति और सन्तुलन होते हैं । सापेक्षता अवयवों की सम्पूर्णता की भूमिका में उचित विन्यास कहा जायगा । यह अंगों का ऐसा संयोजन है, जिससे 'रूप' का आविर्भाव होता है । शरीर का प्रत्येक अंग निरूपण और असम्बद्ध न होकर सापेक्ष और सम्बद्ध होता है । अर्थात् अंगों के खण्ड रूप चित्र मवाङ्ग में अपना निश्चित और सुव्यवस्थित स्थान रखते हैं । यह सुव्यवस्था ही अंगों का साय विन्यास की दृष्टि से 'सापेक्षता' है । 'समता' अंगों का पारस्परिक अनुपात यत्न करता है । किसी अवयव की तुलना में दूसरा अंग बनावट आकारादि की दृष्टि से देखा जाता है । प्रत्येक अंग का बढापन या छाटापन एक दूसरे अंग के सम्भ में ही देखा जाता है । उदाहरणार्थ शरीर की सम्पूर्ण चौड़ाई का अनुपात ही अंगों, नासिका आदि अंगों का हान चाहिए । यदि लम्बे चौड़े शरीर में अंगों बहुत छोटी हों, तो समता का अभाव माना जायगा । सगति द्वारा 'रूप' में विरोध का शमन होता है । इससे आनन्द में एकता उत्पन्न होती है । 'सन्तुलन

मे अनेक तत्व एक योजना में आवद्ध होकर एक दूसरे की क्षति न पहुँचाते हुए सौंदर्योत्कृष्ट के कारण होते हैं। इसमें प्रत्येक अवयव अपने प्रधान या सर्वाङ्ग के अंतर्गत उसकी रक्षा और संवर्धन करता है। इन चारों गुणों की महत्ता सम्पूर्ण की दृष्टि से है। यह अंगों के पारस्परिक संबन्ध को व्यक्त करता है। बनावट की दृष्टि से अंगों का यह समष्टिगत गुण है, व्यष्टिगत गुणों में अंगों का अलग अलग वर्णन होता है। वर्णन की यह दृष्टि मध्यकालीन साहित्य में व्यापक थी। कवियों ने इस दृष्टि से नूतन शिखर के शताधिक अंगों का निर्माण किया है।

अंग वर्णन की व्यष्टिगत दृष्टि—मध्यकालीन कविों में अंग प्रत्यंग के वर्णन की परम्परा प्रचलित थी। प्रत्येक कवि प्रसंगत या स्वतंत्र रूप से अवयव का वर्णन करता था। रीतिबद्ध कवियों ने अंग वर्णन को पद्धान्ता दी थी। इस वर्णन में अंगों के आकार प्रकार, सुडौलता सुडरता आदि की चर्चा होती थी। बनावट की दृष्टि से इसका विचार प्रधान कविकर्म था। सभी कवियों ने इस पर अपने भाव व्यक्त किये हैं। यह अभिव्यक्ति दो दृष्टियों से की गई प्रतीत होती है। (१) काम सहायक अंगों की बनावट आदि का वर्णन और (२) अंग अंगों का वर्णन। इस वर्णन में अंग के गुणों आकार आदि पर ध्यान केन्द्रित रहता है। अंगों में स्त्रियाँ के अंगों की ही चर्चा का माध्यम बनाया गया है। ऐसा वर्णन शृंगार के अवसर पर हुआ है। इससे स्त्रियों के बाह्य रूपाकार की ही सौन्दर्याभिव्यक्ति हुई है आंतरिक शील आदि गुणों का वर्णन नहीं हो सका है। उनका यह बाह्य रूप वर्णन निम्नलिखित रूपा में किया गया है—

१ दीर्घ अंग—नेत्र, अंगुली नयन, शीवा, शरीर बाल, हाथ।

२ लघु अंग—शिर, कुच ललाट, नाभि, कान, पर।

३ भरे हुए अंग—कपाल, निम्व जघा बस्ताई पयोधर।

४ पतले अंग—नाक कटि घट अघर।

उपयुक्त अंगों की देखने से यह स्पष्ट हो जाता है कि काम सहायक अंग एवं अंग अंगों का वर्णन आकार की दृष्टि से हुआ है। इनमें काम सहायक अंग रति भाव को उद्बुद्ध करने में प्रमुख है। एभ अंगों में मुरा अघर कपोल स्तनानि के वर्णन का विस्तार अधिक हुआ है। इन अंगों का भरपन और उभार आदि के प्रति कवियों की दृष्टि सत्त्व मज्ज थी। एभ अंगों का वर्णन में उनसे मन की रति भावना जागरूक रहती थी। इसी से इनका वर्णन मादक, मोहक और भावपूर्ण बन गया है। इसकी प्रधान विज्ञापना मामलता है। इस मामलता में रूप की एक बड़ी ज्वाला का आभास मिल जाता है एभ कवि की

अनुभूतियाँ मिलकर इसे सचेतन बना देती हैं। यह अनुभव दो रूपों में प्रकट हुआ है —

(१) स्पर्शिक सुखानुभूति ।

(२) चाक्षुष सुखानुभूति ।

स्पर्शिक सुखानुभूति—इसमें स्पष्ट से उत्पन्न होने वाले गुणों का वर्णन है। इन गुणों में कोमलता, मृदुलता, चिकनापन, मादक, सौकुमार्यादि की गणना होगी। विस्तेषण करने से ऐसा लगता है कि अंगों के स्पष्ट से दो प्रकार की अनुभूति होती है —

१ त्वचा का आत्मिक गुण ।

२ ताप से सम्बन्धित गुण ।

इन दोनों में से मादक, सौकुमार्य आदि त्वचा के गुण हैं और शीतलता उष्णतादि द्वारा शारीरिक स्पष्ट जय ताप का अनुभव होता है। सम्पूर्ण शरीर की शीतलता घ्राण-द दायक हाती है। जाध आदि के वर्णन में शीतलता का यही गुण देखा गया है। इसी से जघा की उपमा बेलों के स्वाभाविक शीतल खम्भों से दी गई है। इस प्रकार के उपमानों का उद्देश्य स्पष्ट से उत्पन्न सुख की अनुभूति कराना है। ऐसे उपमान अपने उद्देश्य को वहन करने में समर्थ हैं। ऋतु के अनुकूल शरीर की स्पष्ट सुखदता एवं अनुभूति में अन्तर धराया गया है। शीत ऋतु के शीतल अंग शीत ऋतु में उष्णता का अनुभव कराते हैं। स्तनों एवं वक्ष का स्पष्ट, घ्राणिमनादि से उष्णता की अनुभूति का वर्णन है। रीतिवासीन कवियों ने बाला के सम्पर्क से ही शीतलता के नष्ट हो जाने की बात कही है।^१ बाला के उष्ण अंगों के साथ अंग भी बहुत से पदार्थों का

^१ (१) 'लाल बलबीर जू के पाला की कसाला कहा
आय आय लागत नवीन उर वाला है ।

पृ० २३५ ब्रज भाषा साहित्य का ऋतु सौंदर्य

(ii) मदन मसाला है बिसाला जे ठसाला आला
पाला सम लागै, बाला बिन सीत काला है । वही पृ १३५

(iii) 'लाल बलबीर' व्यापे हिम की न पीर बीर,
प्रेम रनधीर पिछे, रूप रस प्याला है ।
देखि छवि आला, बाला हान है निहाला
सग राज प्रतिपाला, राखे छल नद साला ह । २३४ वही

(iv) निपट रगीले साला सिसिर के सीत भीत,
अंग लावै आन्लीका, अनिहि भगवि के । २३३ वही

सेवन करके शीतलता को भगाने की चेष्टा की जाती है। नारी के अंग ही शीतलता या उष्णता प्रदान करने वाले बन जाते हैं, उन अंगों की स्पष्ट सुख-दता बढ़ जाती है और वे हमारी भावनाओं की तृप्ति के साधन बन जाते हैं। नारी अंग के ये गुण पुरुष के मन में ललक और भोग की भावना उत्पन्न करते हैं। आकर्षण बढ़ाते हैं और रूप के आमंत्रित करने वाले भाव या गुण को उत्पन्न करते हैं। ताप का अनुभव कराने वाले इन गुणों के अतिरिक्त स्पष्ट जग्य अग्य अनंक गुणों की चर्चा हुई है। इनमें मादव या सौकुमार्य का संकेत ऊपर किया जा चुका है। यहाँ उसका स्पष्टीकरण अपेक्षित है।

सौकुमार्य—मादव अथवा सुकुमारता कोमल वस्तु के भी स्पष्ट की असहनीयता को कहते हैं।^१ नारी के मृदुल अंग सप्ताह में प्रसिद्ध कोमल वस्तु के स्पष्ट की सहने में भी असमर्थ होने हैं। अंगों की यह कोमलता जन्म जात होती है जिसे अनुपनादिक संतन प्रयोग से स्थिर रखने का प्रयास होता है। यह कोमलता सौंदर्य की अभिवृद्धि करने वाली होती है। इसके तीन भेद उत्तम मध्यम और कनिष्ठ होते हैं। उत्तम सुकुमारता कोमलतम वस्तुओं के स्पष्ट की असहनीयता से आती है। इसमें गुलाब आदि पुष्पा के स्पष्ट की असहनीय बताया जाता है। बिहारी ने इसी प्रकार की मृत्ता का वर्णन किया है।^२ मध्यम सुकुमारता अपेक्षाकृत अधिक भारी पदार्थों के धारण की असहनीयता है। ऐसे पदार्थों में वस्त्रादि के घाटन करने के भाग्य शरीर के रक्षित हो जाने की चर्चा है अथवा कुमुदहारादि के भार से सन के लचक जाना का वर्णन होता है।^३ धन लगने से अथवा उसमें चलने पर स्वद कर्णों का आ जाना अथवा सुकुमारता को व्यक्त करना है। इसमें भी असहनीयता का भाव है परन्तु भार से उत्पन्न असहनीयता न होकर ताप के स्पष्ट से उत्पन्न असहनीयता है। इन

१ मादव कोमलस्यापि सत्प्राप्तिसहनीयते ।

उत्तम मध्यम प्रोक्त कनिष्ठ चेतितत्रिधा ।

उज्ज्वल नील मणि उद्दीपन प्रकरणे धृ० २५ पृ० २७५

२ मैं बरजी के बार गूँ, इन बन सन करौट ।

पगुरी लग गुलाब की, परिहैं गान खरौट । सतसई

(ii) भिभरति हिम गुलाब का भ्रवा भवयन पौष ।

छान पगि के डरनि गह न गान गुलाब ।

३ पानि के भार न ममारन न गान-सह सचि सचि जाति

वप भारन के सनक । शिवदृ० १५० राति काव्य संग्रह ।

तीनों प्रकार की गाय सम्बन्धी असहनीयता से सुकुमारता का ज्ञान होता है। इस गुण से सम्बन्धित नायिका रति का उत्तम आधार बनती है।

नायिका की यह सुकुमारता दो आधारों को लेकर चलती है। १ मन की सुकुमारता २ शारीरिक। सुकुमारता मन की सुकुमारता मुग्धावस्था में अधिक दीख पड़ती है। इस अवस्था में विपरीत भाव की आशका मात्र भी कष्टकारक हो जाती है।^१ वय के विकास के साथ पिय के सम्पर्क का भय क्रमशः कम होता चला जाता है। मन की कोमलता भावनाओं के प्रौढत्व में बदल जाती है, परन्तु शारीरिक कोमलता इतनी शीघ्रता से परिवर्तित नहीं होती। यह कोमलता आकर्षण को बढ़ाने में समर्थ होती है। कविया का ध्यान शरीर की इस कोमलता की ओर अधिक गया है।

शारीरिक-कोमलता-स्पर्श और असहनीयता उत्तम सुकुमारता को बताने वाली है। असहनीयता का अनुभव करने वाले पदाथ दो प्रकार के हो सकते हैं—

(१) अमृत पदाथ

(२) मृत पदाथ

अमृत पदाथों में रूप, छवि, शोभा, पानिप आदि के स्पर्श का न सहन कर सकने का कारण है। इसमें किसी प्रकार का भार शरीर पर नहीं पड़ता। केवल तत्त्वा की भावात्मक स्थिति होती है। ऐसे अमृत या भाव (Abstract) पदाथों से उत्पन्न असहनीयता कोमलता की चरम उत्तम काटि को व्यक्त करती है। इस प्रकार का कारण रीतिकानीन साहित्य में अधिक मिलता है। इन तत्वों की भीति से सत्ता ७ हाते हुए भी इनके प्रभाव जय प्रतिनिधिया का कारण दिया गया है। दृष्टिभार की वास्तविक सत्ता नहीं है परन्तु पिय की दृष्टि का स्पर्श करने की असमत्ता नायिका की कोमलता बनाने वाली है।^२

मृत पदाथों के सम्पर्क से कोमलता की अभिव्यक्ति करने में अनेक कविया ने अपनी अभिव्यञ्जनात्मक निपुणता का परिचय दिया है। इससे

१ आवन का नाम सुनि सावन जियो है नना आवन बहे,
सुकसे आइ जाई छीजिए। घरवस बस करिव को मरो बस नहीं,
ऐसी बेस कहौ बाह ! कसे बस कोजिये।

२ (i) नवला गुरि बठनि धितै, यह मन होति विचार।
कामस मुख सहि ना सतत पिय चितवनि को भार। रस प्र रसलीन।
(ii) क्या वा तन सुकुमारि तनि, दयन पयन जीठि।
दीठि परति दो तरपरनि मानो लागी दीठि। ग-दपण ॥

मध्यकालीन हिन्दी कव्ण काय में हन सोदर्य

कोमलता की जो यञ्जना हाती है वह अभिघय न होकर लक्षणा या व्यञ्जना द्वारा व्यञ्जित है। ऐसे वर्णना का कलात्मक सौन्दर्य उच्चकोटि का होता है। ऐसे ही सौन्दर्य अथवा अभिव्यञ्जनात्मक निपुणता का कारण कवियों का शिल्प प्रशसनीय बनता है। कोमलता की यह अभिव्यञ्जना स्पष्ट की असहनीयता से व्यञ्जित हुई है। ऐसे पद्याँ में गुलाब की पल्लुडिया झूडिया का स्पष्ट दृष्टि का स्पष्ट और उष्णता के स्पष्ट का वर्णन है।^१

भार की असहनीयता से भी कोमलता का गान होता है। रीतिकालीन नायिका कोमलतम वस्तुओं तक के भार को सहन करने में अपने को असमर्थ पाती है। जबकि भार से उसके पर बोझिल हो जाते हैं जबकि के भार पर परत धरा पर मद गचभार कुचन परी हैं छुटि अथवा। बहिन के भार से हृय प्रपल्लुते हो जाते हैं। दृष्टिभार की असहनीयता से नायिका मुख फेर लेती है। इस असहनीयता की संभावना से वामलता को ध्यस्त किया गया है। विदुषों का भार से रंग सा घूने लगता है। अग राग के भार का डर से उमका लगाना ही छोड़ दिया गया है।^२ पर की लालिमा में तद्रूप हो गया महावर का रंग गत नहीं हो पाता परन्तु इससे भार से नायिका को इसका बोध हो जाता है।^३ कच और कुच के भार से लज लच जाती है।

भार की यह असहनीयता भूत एवं धमून दोनों ही प्रकार के पद्याँ से व्यञ्जित है। शारीरिक सुकुमारता का साथ भावों की सुकुमारता का सक्त किया गया है। इस प्रकार का वर्णन शरीर की मृदुता बढ़ाकर नायिका के सौन्दर्य का बन्धन दत्त है। कोमल और मृदुल वस्तुओं का स्पष्ट संभावनाओं के विकास का पूर्ण अवसर मिलता है। नायिका का अंग के इस गुण से उसके व्यक्तित्व का आकर्षण बढ़ता है। व्यक्तित्व को सुन्दर और आनन्द बनाने

^१ व म मुरी के छुरी मिलने कर बार सी पावरी जो मैं बनाऊँ।
छाहिही नाँक बडा का मो म पर चूरी न तया पाहिरावन आऊँ।
रीति का स पृ २६१

^२ यह मोनो मो अंग गुणा भरा कही कसे क आग के आँच सह।
रीति का स पृ २६६ मदन

^३ चल धरन भूमि बिन्दु रानी जहाँ
पूत पूति पूति बिन्दु परजन है।

भार के डरनि मरुमारि धार अगनि में
करनि न अगलाग कुकुम का पत्र है।

^४ मरु कुटली मरी नाँक मरु, यानि पर पग वाम है भारी। दाग

वाले इन स्पर्शित गुणों के अतिरिक्त चाक्षुष सुखानुभूति का वरण भी हुआ है।

चाक्षुष सुखानुभूति—अगो का देखकर नेत्रों के सुख की अनुभूति कराने वाले शारीरिक गुणों में चाक्षुष सुखानुभूति हाती है। शरीर का यह गुण 'रूप' है। रूप देखने से मन खिंच जाता है और आँखों को सुख मिलता है। सुडौल, सुंदर रूप आकर्षक होता है। शरीर की मधुरता का सम्बन्ध भी रूप से ही होता है। अनिवचनीय रूप ही माधुर्य नाम से जाना जाता है।^१ यह रूप दो प्रकार का हो सकता है —

१ अनिवचनीय रूप

२ वाच्य-रूप

वरण कर सकने योग्य गुणशाली रूप अनिवचनीय होता है। इसकी अनुभूति तो होती है परन्तु वह अकथ्य बना रहता है। अगो को देखकर अनुभव होता है कि उसमें छवि रूप में अनिवचनीय कुछ है जो आँखों को सुख देता है। यह रूप लावण्य, छवि, ज्योति, चमक आदि अनेक रूपों में प्रकट होता है। इन सभी प्रकार का अस्तित्व है जो अगो में ही रहता है। उसे भलग होकर उसकी सत्ता नहीं रह पाती है और उसका अस्तित्व समाप्त हो जाता है। शरीर में व्याप्त उसके सौन्दर्य की अभिवृद्धि करने वाला यह ऐसा स्वाभाविक तत्व है, जो युवाकाल में अपने आप ही आविर्भूत हो जाता है। यह सम्पूर्ण शरीर में व्याप्त रहने वाला गुण है। इस गुण का बचन अग्नि-ज्योति, दीप्ति, शोभा आदि द्वारा किया गया है। इस गुण की इयत्ता नहीं हाती। इसे सभी कवियों ने स्वीकार किया है।^२

चाक्षुष अनुभूति में रूप का दूसरा गुण उसकी नित-नवीनता है। छवि की इस नवीनता के कारण विहारों की नायिका का चित्र ससार के चतुर चित्ते में भी नहीं खोच पाता है।^३ भक्तिकाल में इसी नवीनता से छवि स्थिर नहीं रह पाती है। इससे गोपियों का मन उनसे पहचान नहीं मानता —

१ रूप किमप्यनिर्वाच्य तनोमाधुर्यमुच्यते । उज्ज्वल नीलमणि पृ २७५

२ शोभा सिन्धु न भन्त रही रो-मूरसागर

(ii) कुम्भनदास प्रभु सौमग, सीबा, गिरधर घर सिरमौर ।

(iii) वृष्णरास प्रभु योवधन घर सुमग सीव अनिराम ।

(iv) जो कोऊ कोटि कल्प लगि जीव, गमना काटिन पाव ।

तऊ रुचिर बन्नारविन्द की शोभा बहत न आवे । हित-हरि वश ।

३ लिखन बँठि जाती सबहि गहि-गहि गरव पसर ।

मये न बेते जगत के चतर नितरे कर

मध्याह्नात् हिन्त्री शृणु-वाच्य ग रूप सौन्दर्य

स्याम गो वाहे की पहिन्ना ।

निमिष निमिष बह रूप १ बह छवि रति की-ज जहि भाति ।

छवि की ऐसी बल्यता कम मिलती है । इससे रूप का उदय होता है ।

(१) गत्यात्मन छवि बल्यन ।

(२) स्थिर छवि-बल्यन ।

गत्यात्मक छवि बल्यन में ज्योति भग दीति भाति की गतिशीलता का बोध होता है । यह बोध सदाशा या व्यञ्जना व्यापार द्वारा हो पाता है । इसके लिये प्रयुक्त वाक्यांशों में छवि का बू पड़ना लावण्य का उपान जगर मगर ज्योति जुहाई की धार सी दी-पना तरंग का उठना भाति शब्दावतियों का प्रयोग कवियों ने किया है ।^१ इन वाक्यांशों का प्रयोग द्वारा रूप की अनिवचनीयता को भूतस्त देने की चेष्टा की गई है । इनसे उत्पन्न होने वाले बिम्ब विधान द्वारा प्रस्तुत का सौन्दर्य बढ़ जाता है और रूप की प्रतिगपता की अनुभूति हाने लगती है । रूप का यह अनिवचनीय पक्ष है । इसका एक ऐसा पक्ष भी होता है जिसका प्रत्यक्ष बोध होता रहता है यह उगका कथ्य पक्ष है ।

रूप की वाच्यता—भ्रमा में व्याप्त रूप लावण्य के बल्यन के लिये कवियों ने रंग का सहारा लिया है । इन रंगों में श्वेत, श्याम और सात रंगों का कथन है । शरीर का अनक भ्रमा में ये गुण वतमान रहते हैं और इन्हीं से इनकी महत्ता एवं सौन्दर्य बढ़ पाती है । रसलीन ने एक दोहे में नेत्रों के रंग एवं उसके प्रभाव को 'यत् किया है ।' शरीर के भ्रम भ्रमों में भी रंग का यह आकषक बचिय दीख पड़ेगा । इस दृष्टि से रंगों की विशेषता से युक्त निम्नलिखित भ्रमा का बल्यन विशेष रूप से होता है ।

१ श्वेतरंग युक्त भ्रम-चम दाँत और हाथ । यहाँ सफेदी का भ्रम कम और हाथ के सदाश में गाराई से है । गोरी बाँह आनपक होती है ।

- १ भ्रम भ्रम तरंग उठे छुति की परिहँ मनौ रूप भव धर ज्व ।
- (ii) बगर-बगर भर डगर डगर वर जगर मगर चारयो और छुति ह्व रही ।
- (iii) भ्रम भ्रम उछलित रूप छटा कोटि मदन उपजत तन गोभा-गो दा
- (iv) भीतर भीन ते बाँह लौ द्विजदेव जुहाई की धार सी धावति ।

२ प्रमिय हनाहल मद भरे श्वेत श्याम रतनार ।
जियत मरत मुनि-मुनि परति, जेहि चितवति इववार ।—रसलीन

२ श्याम रंग युक्त श्रग-ध्रांग, वरीनिया, भौंह वेश ।

३ लाल रंग वाले श्रग-श्रोठ, कपाल, नाखूना की लालिमा ।

वर्ण के गुण में युक्त इन श्रगा में सहज सौन्दर्य दीख पड़ता है । रक्तिम श्रगरो एवं कपोला की शोभा बरबस ही ध्यान को आकृष्ट कर लेती है । इससे सौन्दर्य का मादक एवं मोहन रूप उपस्थित होता है इस रूप के प्रभाव की अभिव्यक्ति कवियों ने की है ।

रूप का प्रभाव व्याप्त होना है । इनसे चरा अचल सभी मुख्य हो जाते हैं । गोपियाँ श्रीकृष्ण के सौन्दर्य को निरन्तर देह एवं गृह की सुधि भूल जाती हैं । इस आत्म निस्मृति द्वारा तन्मयता का भाव व्यक्त होता है । प्रेम की तीव्र अनुभूति में इस प्रकार की अस्मत्कीनता दीख पड़ती है । ऐसा वर्णन मध्यकालीन कविता ने बहुत अधिक किया है । जड़-तत्वा में इस रूप से चेतनता आ जाती है । मोहन की त्रिभयी मूर्ति देखकर यमुना भी थिर हो जाती है, वायु का चलना रुक जाना है, खग मृग सभी आकर्षित हो जाते हैं । इस प्रकार अखिल विश्व को प्रभावित करने वाले रूप की कल्पना इन कवियों ने की है । रूपाकार के अर्थ गुणा में 'आभिरूप्य' का अर्थ हुआ है ।

आभिरूप्य—सौन्दर्य के उपकारक उद्दीपक गुणों में आभिरूप्य शरीर का गुण है । जब कोई वस्तु आरम्भीय गुणों के उत्कृष्ट से निकट स्थित अन्य वस्तु को अपनी उत्कृष्टता में आरम्भसात् कर ले, तो उसे आभिरूप्य कहते हैं ।

यदात्मीय गुणोत्कर्षेवस्त्वयत्निकट स्थितम् ।

सादृश्यं नयति प्राज्ञैराभिरूप्यं तद्व्यते ।

उज्ज्वल नील मणि । उद्दीपन प्रकरण ।

इस गुण में रंग या भावनाओं का ताद्रूप्य वर्णित होता है । यह गुण 'तद्गुण' अलंकार जैसा है । इस अलंकार में 'यून गुण' वाली वस्तु दूसरी उत्कृष्ट गुण वाली वस्तु के सम्पर्क से उस गुण को ग्रहण कर लेती है ।^१ इसमें अधिक गुण वाली वस्तु की विशेषता वर्णित होती है । दोनों वस्तुएँ अलग अलग गुण वाली होती हैं परन्तु एक वस्तु अपनी विशेषता के कारण दूसरी वस्तु के गुण को अपने में मिला लेती है । आभिरूप्य में दोनों वस्तुओं का भिन्न गुण होना आवश्यक नहीं है । दोनों वस्तुएँ एक ही रंग या गुण की हो

१ स्वगुणं त्यक्त्वा प्रगुणस्व समीपगम् ।

तस्यैव गुणमादत्ते यद्वस्तु स्यात् स तद्गुणः ।

अलंकार वीस्तुभ-वर्णपूर-अष्टम किरण का० ३१३-२२

समती हैं परन्तु एक वस्तु दूसरी वस्तु में मिलकर एक रूप हो जाती है। इस गुण के द्वारा अरु वरुणन म नायिका व शरीर के रंग आदि की चर्चा होती है। ऐसा वरुणन विशेषतया रीतिवाला न साहित्य म अधिक मिलता है। भक्ति साहित्य म भी इस प्रकार का वरुणन है परन्तु उग्रम शारीरिक पक्ष की प्रबलता न होकर मानसिक पक्ष की प्रबलता है। इस दृष्टि से आभिरूप्य की दो आधार भूमियाँ हो जाती हैं—

(१) मानसिक भावनात्मक ताद्रूप्य ।

(२) शारीरिक गुणगत ताद्रूप्य ।

भावनात्मक ताद्रूप्य म आलम्बन या आधर्य दूसरे के ध्यान म लीन होकर अपने अस्तित्व को अपने प्रिय म मिला देता है। वह प्रिय रूप हो जाता है उसके स्वतन्त्र अस्तित्व का प्रिय के व्यक्तित्व मे विलीनीकरण हो जाता है। विद्यापति और सूर की राधा रात दिन श्रीकृष्ण का स्मरण करती हुई कृष्ण रूप हो जाती है। कृष्ण रूप होकर राधा की स्मृतियाँ उसे आदोलित कर देती हैं और वह पुन राधा रूप म आ जाती है। इस प्रकार व्यक्तित्व की बोलायमान तद्रूपता म वह काठ के मध्य म पड़े ऐसे कीट के समान हो जाती है जिसके दोनों सिरों पर अग्नि जल रही हो।^१ सूर की राधा मोहन के रंग मे रम जाती है।^२ देव न राधाकृष्ण दोनों को एक दूसरे के प्रेम मे कृष्ण और राधा मय बना दिया है—

दोउन को रूप गुन दोन करनत फिर

घर ना बिरात रीति नेह को नई नई ।

मोहि मोहि मोहन को मन भयी राधामय

राधा मन मोहि मोहि मोहन मई मई । देव

^१ अनुवन माधव माधव रटतई, सुदरि भेलि मघाई ।

ओ निज भाव सुभावहि बिसरल अपने गुन लुबघाई ।

माधव से जब पुनि तई राधा राधा सँय जब माधव ।

दाख पेस तवहि नहि लूटल बान्त बिरह व बाधा ।

हुहुँ दिसि दारु दहन जइसे तगदह आकुल कीट परान ।

ऐसन बल्लभ हरि सुधामुखी कवि विद्यापति मान । विद्यापति पदावली ।

^२ राधा माधव भेंट भई ।

माधव राधा के रंग राच, राधा माधव रम रई । सूर सागर ।

शारीरिक गुणगत ताद्रूप्य में एक के गुण से दूसरा अभिभूत हो जाता है। बिहारी की नायिका के पाँव और महावरी के रंग की समता से नाइन एडी को ही बार बार मलने लगती है।^१ गोपी कृष्ण के साँवरे रंग के स्पर्श से साँवरी हो जाती है। उसकी 'गुराई' श्यामता में मिल जाती है। उसे भय है कि उसकी गुराई रह नहीं पायेगी "छैल छबीले छुमोग जो मोहि, तो गातन मेरे गुराई न रह।"

इससे हम इस निराय पर पहुँचते हैं कि आभिरूप्य का तात्पर्य शारीरिक गुण अथवा शरीर के रंग से है। इसमें दूसरी वस्तु को अपने गुण में मिलाकर एक रूप बन देने की भावना रहती है। यह एकरूपता मानसिक भावों से अथवा शारीरिक गुणों से होती है इसका कारण मध्यकालीन हिन्दी साहित्य में अधिक है। इन सभी गुणों का नायिक गुण के अन्तर्गत मानेंगे। ये गुण शरीर से सम्बन्धित हैं तथा आत्मजन के व्यक्तित्व की शोभा बनाने में समर्थ होते हैं। इनमें आकार की महत्ता इस रूप में है कि सौन्दर्य का मूल आधार यही है। आकारों में भगा के बनावट का स्थूल रूप और छवि उज्ज्वलता का अति आदि का सूक्ष्म रूप रहता है। इन दोनों के सम्मिलित कारण में रूप की वास्तविकता की अनुभूति होती है। केवल आकार और अंग दीप्ति ही सौन्दर्य के आधार रूप को चक्रे नहीं चक्रे। इसी से शारीरिक अंग गुणों की विशिष्टता भी आवश्यक प्रतीत हुई। इन गुणों में स्पर्श या दृश्य अनुभूतियों के शारीरिक आधार का कारण हुआ है। इनमें शरीर की मृदुलता, कोमलता, आभिरूप्य, मुकुमारता आदि के महत्त्व को स्पष्टानुभूति के रूप में स्वीकार किया गया है। चाक्षुष अनुभूतियों की सुगन्धता के लिये रंग की उज्ज्वलता और शरीर की गुराई आदि से नेत्र मुख की वर्णना की गई। शरीर के विशिष्ट अंग में एक विशेष रंग की चमक आकर्षक मानी गई। जैसे अघर नपोल आदि की लालिमा, बैंग भौंह बरौनिया आदि की श्यामता सौन्दर्य साधक हो गयी। बाला बरौ तियों आदि की सघनता में रूप लाभो मन उलझने लगा। भरावदार, पुष्ट अंगों में सौन्दर्य का स्त्रोत दिखाई पड़ा। वय की उठान के साथ भावनाओं का विकास रसिक मन का उद्दीप्त करने लगा। सहज हास युक्त मुख मण्डल, शयित्य सूचक अंगड़ाई, तारुण्य नेत्रों की उमादक प्रवृत्ति अंगों की ताजगी एवं टटकापन, रूप, शील प्रेम, बुल, तेज, चातुर्य आदि निमग्नण देने लगे।

^१ पाँव महावर देन को, नाइन बँठी आय।

फिरि-फिरि जानि महावरी, एडी मोडति जाय।

स्वभाव का धलवेलापन सम्मत् जीवन, तारुण्य दीप्ति में कविओं का मन खोने लगा। यगा के स्मूल एवं सूक्ष्म रूप में मन इतना उत्तमा कि इसी को कविओं ने 'भुक्ति' मान लिया। रति रग में डूबे लीला का जीवन साधक होन लगा। इसकी प्रेरणा नायिका के एम रूप सौन्दर्य वखन से मिलनी थी जो मननुभूत, अधुतपूर्व अनिवचनीय और आनन्दमय था। उसके शरीर के अनास्वादित रस में कविगण इतने डूबने लगे कि वही तब उनका समाग मोहित हो गया। इन सबका सम्बन्ध शारीरिक गुण से है। ये गुण ही उद्दीपक बनकर रसिक हृदय को रिझाने लग। शरीर के उद्दीपक गुणों में ऐंद्रिय आकर्षण उत्पन्न करने वाले गुण, अग प्रत्यग वखन की मोहकता, रूप नावण्यादि की खर्चा हो सकती। है इन सभी में युक्त गुण नायिक गुणों के अतमत भाते हैं। इसके अतिरिक्त मानसिक एवं वाचिक गुणों से भी सौन्दर्य की वृद्धि मानी जा सकती है।

मानसिक गुणों से तात्पर्य मन में उत्पन्न होने वाली भावनाओं से है। जिसका प्रत्यक्ष रूप भागिक चेष्टाओं या अनुभावों द्वारा दीप्त पड़ता है। वाचिक गुणों में मधुर वचना की श्रुति सुखदता है। वचन की मधुरता, उसका लालित्य सुखद होता है। इससे उत्पन्न वचना की ध्वनि से नायक का मन तृप्ति का अनुभव करता है और नायिका के सौन्दर्य की ओर आकर्षित हो जाता है। अतः नायिक, मानसिक और वाचिक गुणों से युक्त नायिका रति भाव की वास्तविक आलम्बन बनती है। ये गुण नायिका के शरीर से सम्बन्धित होने के कारण सौन्दर्य को बढ़ाने वाले उपकरण हैं। इन आत्मगत उपकरणों में अभी तक गुण का विवेकन किया गया, परन्तु कबल गुण ही रस को उद्दीप्त नहीं करत अपितु नायिका की चेष्टाओं भी महत्वपूर्ण होती हैं।

चेष्टागत सौन्दर्य -

आलम्बन व आत्म-भरक सौन्दर्य माधक उपकरण के अतमत चेष्टा मानसिक भावों की बाह्य अभिव्यक्ति है। आलम्बन की प्रत्यक्ष क्रिया का मूल प्रेरक मन होता है। मन ही वस्तु व प्रत्यक्ष या स्मृति दान से भावों के आलोचन होने का कारण है। विभिन्न दृश्यों या रूपों को देखकर मानसिक आलोचन वितादन या प्रियता क्षीम आदि भावनाएँ उत्पन्न होती हैं। ये भाव नाएँ उत्पन्न होकर नहीं रह जात। अपितु इनकी बाह्य अभिव्यक्ति भी होती है। इस अभिव्यक्ति व अभाव में मानसिक गुणों का जन्म होता है। इससे वचन व निवेदन विराम चाहता है। भावों की चेष्टावरक इस अभिव्यक्ति का कारण मन का तनाव दूर कर देने वाली विराम की वनी अभिलाषा है। यह अभिलाषा या रूपों में प्रकट होती है।

१ विकल्पक चेष्टाओं द्वारा ।

२ आकषक चेष्टाओं द्वारा ।

इन दोनों चेष्टाओं में प्रस्तुत प्रसंग की सीमा के अन्तर्गत केवल आकषक चेष्टाएँ ही आती हैं । ये चेष्टाएँ भावों के स्पन्दन से शारीरिक विचार या विकास की क्रियाएँ हैं । इनका मूल सम्बन्ध शृङ्गार भाव से है । यह शृङ्गार भाव शीलगत गुणों के अन्तर्गत अभिजात्य का सूचक होता है । इससे कामुकता का बोध न होकर मानसिक भावों की स्वस्थ अभिव्यक्ति होती है । इस अभिव्यक्ति का तात्पर्य युग की प्रचलित सम्माय मर्यादाओं एवं परम्पराओं के अनुकूल भावों का प्रकाशन है । प्रकाशन का यह ढंग समयित होने पर कुल चलनाओं के सौंदर्य का उपकरण और उनके रूप का उत्कृष्ट होता है । यह उत्कृष्ट चेष्टाओं पर निर्भर है ।

चेष्टाएँ दो प्रकार की हो सकती हैं (१) संयोग की अवस्था में रति भाव को उद्बुद्ध करने वाली आह्लाद मूलक चेष्टाएँ (२) वियोग में दुःख मूलक चेष्टाएँ । यहाँ पर केवल आह्लाद मूलक चेष्टाओं से ही अपना अभिप्राय सिद्ध होता है । शालीनता से उत्पन्न होने वाली ये चेष्टाएँ विशेष आकषक हो जाती हैं । इनको दो वर्गों में विभाजित करेंगे—

(१) विशेष चेष्टाएँ

(२) सामान्य चेष्टाएँ

विशेष चेष्टाओं में अनुभावों की गणना होगी । अनुभाव भाव सूचकनात्मक शारीरिक विचार हैं ।^१ इन विचारों की उत्पत्ति के पश्चात् सत्त्व सूचक भागिक संचालनों को अनुभाव कहते हैं अर्थात् चित्त में आविर्भूत भावों का अनुमान कराने वाली बाह्य शारीरिक क्रियाएँ अनुभाव कही जाती हैं । इन क्रियाओं को देखकर मन में उत्पन्न होने वाली रस्योदि भावनाओं का बोध दशक को होता है । साहित्य दण्डकार ने इसका समर्थन किया है कि आलम्बन या उद्दीपनादि कारणों से हृदय में जाग्रत रति भावना को प्रकाशित करने वाली चेष्टाएँ अनुभाव हैं ।^२ अनुभावों के सात्विक, वायिक, मानसिक और आह्लाद ये चार भेद होते हैं । इन भेदों में वायिक और मानसिक अनुभाव आलम्बन के

^१ अनुभावों विचारस्तु भाव सूचकनात्मक ।

^२ "उद्बुद्ध करणं त्वै स्वैर्बहिर्भाव प्रकाशयन् ।

लोके य वाय रूप सोऽनुभावः"—साहित्य दण्ड

सौंदर्य को बगान वाले हात हैं। इन्हीं अनुभावों से आश्रय की भावना उद्दीप्त होती है। अतः ये अनुभाव सौंदर्य के उत्पन्न होने से साधन चेत्याश्रयों के अंतर्गत आयेगे। इन्हीं दोनों का विचार होगा।

काव्यिक अनुभाव—चेष्टामूलक इन अनुभावों का सम्बन्ध काव्यिक क्रियाओं से है। इनमें मुसकान चित्रण कटाक्षपात अथवा मंचालन पद विशेष महत्त्वपूर्ण गति आदि द्वारा उत्पन्न चेत्याश्रयों के सौंदर्य से रतिभाव का प्रकाशन होता है। मध्यकाल में मुसकान बगान में अनेक विशेषणों का प्रयोग हुआ है। मृदु लज्जाली भीठी हुलास भरी फीकी बुटिल शुभ आदि अनेक प्रकार के मुसकान का वर्णन है। इसमें अथवा का विरास और कपोलों में दीप्ति आ जाती है। सहज और स्वाभाविक मुसकान मोहन शक्ति है। इन माहकता से नायिका का भावपूर्ण बहना है। यथा—

बनरस लालच लाल की मुरली धरी लुकाय।

सौंह कर भीहनि हँस दन कहै नटि जाय।

संयोग के अवसर पर मुसकान उद्दीप्त बन जाता है। इसके प्रभाव उत्पन्न करने वाली शक्ति का वर्णन हुआ है। इसके प्रयुक्त विशेषण दो प्रकार के हो सकते हैं (१) क्रियामूलक विशेषणों में लज्जाली हुलास भरी आदि हैं (२) गुणमूलक विशेषणों में मृदुता मिठास शुभ्रतादि का वर्णन है। इस मुसकान का सम्बन्ध चित्रण और कटाक्षपात से बना रहता है।

कवियों ने मुसकान के साथ भ्रू-निर्लेपण का वर्णन भी किया है। चित्रण की यह चेत्याश्रय नायिका के सौन्दर्य को बगाने वाली होती है। लीला लज्जाली, लज्जाली बचल आदि विशेषणों से आश्रय का भाव बनाने वाले प्रभाव की अभिव्यक्ति होती है इस दृष्टि से चित्रण का दावे हो सकते हैं—

(१) मानव प्रभाव उत्पन्न करने वाली चित्रण में नयों की रमालता झड़ो-भीलित दशा मनवातापन आदि होता है।

(२) लीला लज्जाली मुक्त चित्रण बच, धातव दाँव न धूमन वाली और पंथी होता है। इन दोनों प्रकार के चित्रणों से व्यक्तित्व में आश्रय उत्पन्न हो जाता है।

चित्रण के अनिर्दिष्ट नयों की तन्त्रित अवस्था विशेष मुद्रा की सूचिका है। यह मानव माहक और भावपूर्ण होती है। उनीची आँखें बरबस अपनी ओर धीरे लगी हैं। लज्जा का वर्णन प्राप्त का अवसर पर हो सकता है (१) मन में मानव नयों के लज्जा हान पर अवस्था रति मुद्रा हो जाये व उपरान्त

सुरत सुग से आग्लावित होन की अवस्था मे (२) आलस्य, निद्रादि के अवसर पर । इन दोनो ही अवस्थाओ का वरुण वाच्य म मिलता है ।^१

अ गा के संचालन गति, पद, निपेक्षादि से हृदयगत भावा का ज्ञान होना है । इन भावा का वाचिक चेष्टाओ द्वारा व्यक्त करके नायिका का रूप मोहक बन जाता है ।^२ य सभी चेष्टाएँ कायिक अनुभाव के अतगत आती हैं । गिनाये गये इन चेष्टाओ के अतिरिक्त अन्य भी वाचिक चेष्टाएँ हो सकती है । इन सभी चेष्टाओ का मूल उद्देश्य मोहकता बढ़ाना है । इस मोहकता से ही आलम्बन का सौंदर्य बढ जाता है । इसके अतिरिक्त कुछ चेष्टायें मानसिक भावो को प्रकाशित करती है । इन चेष्टाओ का मानसिक अनुभाव कहते हैं ।

मानसिक अनुभाव—अत करण की भावना के अनुसार मन मे उठने वाली तरंगे हास, परिहास, आमोद प्रमानादि के रूप म प्रकट होती रहती हैं । यह भी एक प्रकार की चेष्टा हो है जो मानसिक भावा का प्रकाशन करती है । इसमे स्वर माधुर्य शालीनताजय लज्जा निषेध, चषनता, हास-परिहास छेड़ छाड़, वचन-वदग्ध्य आदि की गणना हो सकता है । इनम स्वर माधुर्य वाचिक चेष्टा है । इससे प्रेम भाव की सघनता और साद्वता का ज्ञान हाता है । भीठे वचना म अलौकिक आनन्द रहता है ।

निषेध स्वीकृति मूलक बाह्य अस्वीकृति है । इसम वचन एवं सिर संचालन के द्वारा अपनी भावनाओ की अभिव्यक्ति नायिकाएँ करती हैं । स्वीकृति पूरा इस निषेध म माधुर्य हाता है । इस अस्वीकृति के बाद अभिलाप का व्यक्त करने का उचित अवसर माना जाता है । यह मानसिक भाव का सूचक होता है । इस निषेध म स्वीकार की भावना के कारण नायिका के प्रति मन का आकर्षण बढ जाता है । हाँ मूलक निषेध से मोहकता उत्पन्न होती है नायिका की अभिलापा व्यक्त होनी है, और नायक के मन मे नायिका के सौंदर्य पान करने की ललक उत्पन्न हो जाती है । यह एक शालीनता की

^१ रतनारी हो थारी आखडियाँ ।

प्रेम छरी रसबस अलसानी, जानि कमल की पाखुडिया ।
बनी ठनी जी पृ० १६६ मध्य का० हि० कवियि० से ।

^२ (१) नन नचाइ वही मुसकाइ लना फिर आइया खलन होता । पद्याकर ।

(११) भीहनि आसति, मुख नटनि, आसिन सा लपटाति ।

ऐधि छुडावनि नर ईची, आगे आवति जाति ।

बिहारी

भावना है। इस भावना द्वारा नायिका के मन में स्थिर लज्जा का ज्ञान होता है।

सज्जा शालीनता की स्पष्ट स्थिति है। शालीनता मानसिक भावा का सम्पृक्त रूप है। इससे नारी का आकषण बढ़ता है और नायक के मन में रति भाव के उद्दीप्त होने का अवसर मिल जाता है। नारी की आशु के अनुसार इस शालीनता में अन्तर आता रहता है। वय संधिकाल में इसका विकास प्रारम्भ हो जाता है और युवाकाल में इसका पूर्ण रूप दीप्त पड़ता है। इसका सम्बन्ध यौन-भावना से होने के कारण यह रति मूलक चेष्टा है। वय संधिकाल की ऋतुमती नायिकाओं में सज्जा विशेष रूप से देखने की मिल जाती है। इसके द्वारा काम की भावना नियन्त्रित रहती है। यह नारी के स्वभाव का अनिवार्य तत्त्व है। इसका वास्तविक विकास स्वकीया नायिका में ही देखा जा सकता है। इससे उसका सौंदर्य बढ़ जाता है।^१ इसका आभास मुख की अरुणिमा से होता है। समाज के विधि निषेधों के कारण यह संस्कार बन गया है जो पुरुष के समक्ष होते ही आकर्षक मुख द्वारा व्यक्त हो जाता है। इसके चार लक्षण हैं—

(१) नेत्रों का नत हो जाना (२) मुख की अरुणिमा (३) घूँघट आदि द्वारा मुख को ढक लेना (४) वचन कापण्य। इन चारों लक्षणों से नायिका की शालीनता और सज्जामूलक चेष्टाओं का ज्ञान होता है। यह चेष्टा स्त्रियों की सुंदरता के लिये आभूषणों का काम करती है। इससे उनकी आकर्षण शक्ति बढ़ती है।

अन्य चेष्टाओं में हास परिहास और छेड़ छाड़ रतिभाव को उद्दीप्त करते हैं। प्रणलभ नायिकाओं में छेड़छाड़ की यह प्रवृत्ति दीप्त पड़ती है।^२

^१ वनक बल्लभ सुन्दरि सकुचि मुख मुसकवाई ।

स्यामा प्यारी नन रीध अति विशाल चलाइ । सूरसागर ।

^२ सागि प्रेम डोरि सोरि साकरी हूँ बड़ी आई

नेह सो निहोरि जोरि आली मनमानता ।

उतते उताल देव आये नदलान, इत

साहै भई बाल, नवलाल सुख सानगी ।

काह काही डेरिन्ह कहा ते आई को हो तुम,

लागति हमारे जान कोई पहिचानती ।

प्यारी काही केरि मुख हरिबू चनेद जाहु

हमें तुम जानन, तुम्हैं हूँ हम जानती । देव

इमवा समुचित वणन मध्यकालीन साहित्य में है । इससे प्रेम की सादृता प्रकट होती है । रह बेलि में माधुस्य बढ़ जाता है वचन भगिमा से वक्ता का गूढ़ अभिप्राय प्रकट होता है । प्रेम के अनिर्णय का विश्वास उत्पन्न होता है । इसीसे व्यंग्य वचना का प्रयोग भी उद्दीपक ही होता है—

ऐसी करी करतूति बलाय क्यों नीकी, बडाई सहो जग जाते ।
आई नई तरुनाई निहारी हो, ऐसे छवे चिनवो दिन रात ।
लीजिए दान हो दीजिए जान तिहारी सबै हम जानति घात ।
जानों हम जनि ये वनिता, जिनमा तुम ऐसी करौ बलि दात ।

भतिराम

मानसिक भावा को व्यक्त करने वाली ये विशेष चेष्टाएँ हैं । इनकी गणना अनुभावों में होनी है । इनमें नायिक और मानसिक अनुभावों का संकेत किया गया । इनके प्रतिरिक्त भावा को उद्दीप्त करने वाली कुछ अन्य सामान्य चेष्टाएँ हैं, जिन्हें नायिका के अलंकार रूप में मानते हैं ।

सत्व से उत्पन्न नायिका के अनुभव अलंकारों का वर्णन हुआ है । इन अलंकारों की संख्या बीस या अठारह मानी गई है । साहित्य दण्डकार ग्रंथ इस के पक्ष में है^१ धनञ्जय ने बीस अलंकारों को स्वीकार किया है ।^२ रस-तरंगिणीकार सभी गानत्र अलंकारों का 'हाव' को अन्तर्गत मान लेता है ।^३ भतिराम और दश ने भी भानुस्त का ही अनुसरण किया है । दश ने दश हावा का समर्थन किया है ।^४ विश्वनाथ द्वारा यथाय गये अन्य प्रतिरिक्त अलंकारों का नाम भद्र तपन मोग्य, विनेप कुतूहल हसित, चकित और केनि है । इन सभी अलंकारों को तीन वर्गों में बांटा गया है ।

१ अंगज

२ अयत्नज

३ स्वभावज

इन तीनों में अयत्नज अलंकार शरीर के ऐसे विशेष गुण हैं जो स्वतः ही उत्पन्न हो जाते हैं । इनमें चेष्टागत व्यापार की प्रवृत्ति कम दीख पड़ती है । इससे ये शास्त्रा विधायक अलंकार ही हैं चेष्टा नहीं है । इनका वर्णन गुणा के

१ यौवन सत्वजास्तासाष्टाविंशतिसत्या—साहित्य दण्ड ३।८६

२ यौवने सत्वजा स्त्रीणामलंकारास्तु विंशति ।—दशरूपक ३/८६

३ निरुप सागर काव्यमाला पंचमा गुच्छक—पृ० १५८

४ यहि विधि दश विधि हाव कवि बरलत मन प्राचीन । दश

होता है। यह विकास विभिन्न चेष्टाओं से व्यक्त हो जाता है। ये चेष्टाएँ निम्नलिखित ढंग से समझाई जा सकती हैं —

- (१) स्वामूलक चेष्टा में विभ्रम का नाम लेंगे।
- (२) अनुकरण मूलक में लीला।
- (३) प्रसाधन मूलक चेष्टा में विच्छिन्न, ललित और विक्षेप।
- (४) अभिव्यक्तिमूलक चेष्टा में कुटुमित विब्वोक विहृत, हसित, चकित।
- (५) मानसिक विकास से सम्बन्धित अलंकारों में विलास क्लिञ्चित मोटायायिन कुतूहल, मोगध्य।
- (६) वाममूलक चेष्टा—तपन, वेत्ति।

इस वर्गीकरण में विभिन्न चेष्टाओं की मानसिक स्थिति का ध्यान रखा गया है। प्रत्येक चेष्टा में किसी न किसी भाव की प्रधानता है। उदाहरणार्थ 'विभ्रम' में प्रियमिसन की जलदबाजी है। इससे इसे स्वामूलक चेष्टा माना गया। विलासादि में मानसिक प्रसन्नता से मन का विकास हो जाता है यही विकास चेष्टाओं द्वारा प्रकट होता है। इससे इन अलंकारों को मानसिक विकास से सम्बन्धित अलंकार माना गया। यह वर्गीकरण विषय को भरल करने के लिये किया गया, परन्तु इनका भूल उद्देश्य नायिका की चेष्टाओं से उत्पन्न मोहवृत्ता का बोध कराना ही है इसी दृष्टि से इनका अध्ययन होगा।

उपयुक्त विचारों के आधार पर इस निराय पर पहुँच जाते हैं कि अनुभावमूलक और अलंकार मूलक दोनों ही प्रकार की चेष्टाओं से हृदगत भावनाओं का प्रकाशन होता है। यह प्रकाशन इनका आकषक और मोहक होता है कि इन्हीं चेष्टाओं से आलम्बन के सौन्दर्य की वृद्धि हो जाती है। अतः सौन्दर्य के साधक उपकरणों में इन चेष्टाओं का बड़ा महत्व है। इसमें कुछ चेष्टाएँ पुरुषों से सम्बन्धित, कुछ केवल स्त्रियों से सम्बन्धित और कुछ स्त्री पुरुष दोनों से सम्बन्धित होती हैं। इन दोनों के सम्मिलित रूप से ही मानव सौन्दर्य की पूर्णता की कल्पना की जा सकती है। यह सम्पूर्ण चेष्टा एक गुणगत सौन्दर्य आत्मपरक उपकरण है जो बाह्य सौन्दर्य साधक उपकरणों से मिलकर आलम्बन के रूप सौन्दर्य को वर्णन में समर्थ होता है।

सौन्दर्य-साधक बाह्य-उपकरण

सौन्दर्य की वृद्धि करने वाला प्रसाधन में आत्मगत उपकरणों का —

सनेत हो चुका है। इसके अतगत नायक अथवा नायिका के गुण और उनकी चेष्टाओं का वर्णन हुआ है। गुण शारीरिक अथवा मानसिक धर्म है और चेष्टाओं से मनोगत भावनाओं का स्फुरण होता है। इन दोनों तत्वों का सीधा सम्बन्ध आत्मन्वन से होता है। इस कारण इन्हें आत्मगत सौंदर्य-साधक उपकरण कहते हैं। इनके अतिरिक्त अन्य प्रकार के उपकरणों का वर्णन मिलता है। ये उपकरण आत्मन्वन के गुण अथवा चेष्टाओं से सौंदर्य वृद्धि के साधक नहीं होते, अपितु बाहरी साधनों द्वारा रूप का आकर्षण बढ़ाते हैं। ऐसे साधनों को बाह्य उपकरण की संज्ञा दी जाती है।

सौंदर्य को बढ़ाने वाले आत्मन्वन के शरीर से भिन्न अन्य प्रसाधनों को बाह्य सौंदर्य साधक उपकरण मानते हैं। इन उपकरणों की दो कोटियाँ हो जाती हैं—

- (१) प्रसाधनगत उपकरण।
- (२) तटस्थ-उपकरण—

प्रसाधनगत उपकरण

आत्मन्वन से भिन्न रूप की उत्पन्न वस्तुएँ प्रसाधन के अतगत आती हैं। इन प्रसाधनों का शरीर से अलग स्वतंत्र अस्तित्व होता है। अपनी इस स्वतंत्र सत्ता में इनका निजी महत्व है। आत्मगत और प्रसाधनगत उपकरणों में मूल अंतर यही है कि आत्मगत उपकरण आत्मन्वन से अलग होकर स्वतंत्र अस्तित्व वाला नहीं हो सकता है जबकि प्रसाधनगत उपकरणों का स्वतंत्र अस्तित्व ही होता है। इनकी महत्ता उपमाग भूलक है। ऐसे प्रसाधनों को दो श्रेणियाँ में बाँट सकते हैं।

- (१) लगाये जाने वाले उपकरण।
- (२) धारण किये जाने वाले उपकरण।

इन दोनों को ही पादश शृंगार के अन्तगत मानते हैं।

घोडश-शृंगार—शरीर पर लगाय जाने वाले सौंदर्य साधक उपकरणों में उबटन मज्जन, मिस्सी स्नान केश विद्यास माग भरना मज्जन महावर, बिनी तिल मही, मुगपित द्रव्य और पान रचाने की गणना होती है।

धारण किये जाने वाले उपकरण वस्त्र आभूषण माल्य हैं। इन दोनों की सीलह सरसा होन से इन्हें पादश शृंगार के अन्तगत माना जाता है। विभिन्न शास्त्रकारों ने मज्जन नामा में कुछ अंतर मिलता है। वस्त्र देव ने मज्जन और हार तिल मज्जन कुण्डल नासामोती, केश रचना, कञ्जुक

नूपुर, सुगन्धि, मेखला, ताम्बूलादि का वर्णन किया है।^१ इस वर्णन में भ्राम्भूषणों का नाम ही अधिक गिनाया गया है शृंगार के सभी अंगों पर दृष्टि नहीं गई है। रूप गोस्वामी ने नासाभोती पट वेणी, फूल, पद्महस्त, ताम्बूलादि का वर्णन किया है।^२ प्रामाणिक हिन्दी काश में उपटन, मञ्जन, मिस्सी, स्नान, सुबसन केश बियास, माग, अजन, महावर बिंदी, ठोड़ीपर तिल, मेहदी, गंध द्रव्य, भ्राम्भूषण फूल माला और पान रचाने को षोडश शृंगार कहा गया है।^३ केशवदास ने स्नान, अमलवास, जावक, केश पास का सुधारना अगाराग दण, भ्राम्भूषण, मुखवास, काजल, आदि का वर्णन किया है।^४ सरदार कवि ने इस ग्रंथ की टीका में परम्परा का अनुसरण किया है। बलभद्र के मत से दत्त धावन, उबटन, मञ्जन, तिलक आदि सोलह शृङ्गार हैं।^५ इन शृङ्गारों का विश्लेषण करने से पात हो जाता है कि इनका मुख्य उद्देश्य सौन्दर्य को

^१ भ्राम्भू मञ्जनचौर हारतिलक ननाञ्जन कुण्डले ।

नासा भौक्तिक केशपाश रचनासत्कञ्चुक नूपुरौ ।

सौगन्ध्य कर कङ्कण चरणयो रागो रणमेखला ।

ताम्बूल कर दण चतुरस्ता शृङ्गारका षोडशा । बलभद्र ।

^२ स्नाता नासाप्रज्ञाभ्रमणी रसित पटासूत्रिणि बद्धवेणि ।

सोत्त सा चञ्चिताङ्गी कुसुमिनचिकुरा सनिवणी पद्महस्ता ।

ताम्बूलास्याह बिन्दुस्तवकित चिबुका कञ्जलाक्षी सुचित्रा ।

राघालल्लोचनलाङ्घि प्रस्फुरति तिलकिनी षोडशा कल्पनीयम् ।

उदयवलीलमणि पृ ७७ निरण्य सागर ।

^३ प्रामाणिक हिन्दी कोश-सभा पृ० ४७ स० १६८० वि०-रामचन्द्र वर्मा ।

^४ प्रथम सकल सुवि मञ्जन अमल बाम, जावक शुदेश केशपासको सुधारिबो । अगाराग भूषणविविध मुखवास राग, काजल कलित सोल सोचन निहारिबो । बोलनि हँसनि मृदुचातुरी चितौनी चाह पलपल प्रति पतिव्रत प्रतिपारिबो । बेसोदास सबिलास करहु कुँवर राघे इहिविधि सोरहशृङ्गारनि सिगारिबो रसिबप्रियाछद ४३, विश्वनाथप्रसाद द्वारा सम्पादित केशवप्रभावलीभाग १

^५ कर दत्त धावननुबटन अग मञ्जन के अग अगुछान अगुछाई है । करके तिलक मैन पाटीपार बलभद्र भाल मली वदन की बिन्दुका बनाई है मञ्जन द नैन देख दरपन चिबुक चिह्न अथर तम्बोरकी अधिक छवि छाई है । मेहदी करन मडि भाई दै महावर की सोलह मिगार की मूनचतुराई है । —पृ २५६छ०१४ पूनाविश्वविद्यालय की हस्तलिखित प्रति ।

बढ़ाना ही था। इस उद्देश्य की सिद्धि के लिये भ्रगा को अधिक सं अधिक आकषक बनाने की चेष्टा की गई। यह चेष्टा सयोग के लिये भ्रगा के सजाने में दीख पड़नी है सयोग के प्रसंग पर विकषण उत्पन्न करने वाली दो बातें होती हैं (१) शरीर या मुख की मलीनता गंदगी, दुर्गंध आदि। (२) मुखादि भ्रगों का अनाकषक होना। सोलह शृंगार इन दोनों ही कमियाँ को दूर करने का साधन है। इनसे छुटिया दूर हो जाती है और मुख का आकषण बढ़ जाता है।

सयोग के अवसर पर आकषण का प्रथम और मुख्य भग मुख है। मुख को ही देख कर भावनाएँ केन्द्रित होती हैं। मुख ही आकर्षित करता है। इससे मुख एक भय ऊर्ध्वाङ्गो का आकषक होना आवश्यक माना गया। इसी उद्देश्य की सिद्धि के लिये इन शृङ्गारों की कल्पना की गई। ऊर्ध्वाङ्गों का दृष्टि के अनुकूल बनाने एवं आकषण लाने के लिये इन शृङ्गारों का तीन रूपों में उपयोग किया गया है—

(१) मुख को सुवासित करके मलीनता दूर करने वाले शृङ्गार साधनों में उबटन स्नान, गंध द्रव्य एवं पान रचना गिना जायगा, क्योंकि उबटनादि से शरीर में निसार आ जाता है।

(२) मुख एवं भय अनावृत्त भ्रगा को प्रसाधित करने के लिये मिस्सी केश विर्याम, माँग, अजन महावर, बिंदी तिल मेहदी गंध द्रव्य, आदि का प्रयोग होता है।

(३) सम्पूर्ण भ्रगा की शाभा बढ़ाने वाले शृङ्गार में स्नान, मजन, उबटन बसन, आभूषण गंध द्रव्य फूलमाला की गणना हो सकती है। मेहदी से हस्त एवं पैर का आकषण बढ़ता है। इससे सर्वाङ्ग में सुखाना आ जाती है।

इन शृङ्गारों का व्यावहारिक दृष्टिकोण सूक्ष्म एवं मनोवैज्ञानिक है। प्रायः आत्मम्बन के सभी भग वस्त्रादि से ढके रहते हैं। इससे उन भ्रगों की अनावृत्त अवस्था की ओर दृष्टि नहीं जाने पाती। ढके हुए भ्रगों के प्रसाधित हुए बिना भी उनका आकषण बना रह सकता है। कभी-कभी तो ढके भ्रगों का अपसुते भग की तरह एक जिज्ञासा की वृद्धि ही करते हैं। ऐसे भ्रगा का आकषण बड़ा तीव्र होता है इसी कारण जयशंकर प्रसाद का मन कामायना के अपसुत भ्रगा की आकषण शक्ति में उलझ जाता है। उन्हें व भग 'विजली के पून जल प्रकाश हाने हैं'।^३ छुन हुए भ्रगा में मुख, भय ऊर्ध्वाङ्ग तथा

हाथ और पैर हैं। इससे इन अंगों को सजाने और आकर्षक बनाने की भावना का विकास हो गया होगा। इसका त्रियात्मक पक्ष प्रसाधन सामग्री और आभूषणों के धारण करने में दीख पड़ता है। लोक व्यवहार में इन्हीं अंगों के आभूषणों की समस्या अधिक है। यह प्रवृत्ति निरर्थक नहीं मानी जा सकती है इसका मनोवैज्ञानिक कारण अपने प्रसाधित रूप के आकर्षण का प्रदर्शन करना ही है। इन गुप्त अंगों में हाथ पैर में महती रचना आज भी माय है। गुप्त तो सम्पूर्ण शृङ्गार का क्षेत्र स्थल ही है। इसी से मुख के प्रसाधनों की संख्या सबसे अधिक है। उबटन स्नानादि से सम्पूर्ण शरीर की कोमलता और स्वच्छता बढती है। इस आधार पर यह निष्कर्ष हो जाता है कि ये प्रसाधन अपने आप में स्वयं साध्य नहीं हैं, अपितु शरीर के आकर्षण को बढाने में साधन के रूप में ही प्रयुक्त होते हैं। व्यक्ति के नैसर्गिक सौंदर्य के रहने पर ही ये प्रसाधन आकर्षण के उत्कर्ष में सहायक हो सकते हैं। इसके अभाव में उनकी महत्वहीनता उसी प्रकार स्पष्ट हो जाती है जैसे शव पर लेप दिया गया चन्दनादि। अतः इन प्रसाधनों का शाभा स्वयं में नहीं है, अपितु उचित आलम्बन को प्राप्त कर लेने पर ये शोभा के विधायक हो जाते हैं। प्रसाधन सहज सौंदर्य को बढाने वाले होते हैं। इन प्रसाधनों के अभाव में भी सहज सौंदर्य का अपना आकर्षण तो रहता ही है। संस्कृत साहित्य में इस प्रकार के सौंदर्य एवं प्रसाधनों का वर्णन अधिक मिलता है। यहाँ प्रसाधना का निम्नलिखित प्रकार से वर्णन मिलता है —

(१) नैसर्गिक शोभा से युक्त रमणी में कोई भी प्रसाधन रम्य हो जाता है।

(२) नायिका की इस शोभा से प्रसाधनों में भी एक जाति आ जाती है।

(३) ये प्रसाधन सहज सौंदर्य को विवृत कर देने वाले होते हैं।

(४) ये सौंदर्य के उपकारक भी हो जाते हैं।

आभूषणों से सहज सौंदर्य की वृद्धि ही अधिक होती है। पावसी परिणय में कहा गया है कि लोक में यह प्रसिद्ध है कि भूषण अंगों को शोभित करते हैं परन्तु यहाँ अंग ही भूषणों की सुषमा को उत्पन्न करते हैं।^१ कालिदास ने सहज-सौंदर्य को प्रत्यक्ष दृशा में प्रशंशमान बताया है।^२ भवभूति ने मानती

^१ अङ्गभूषणानि चो भूषयन्तीत्येव लौकिके वात् । अङ्गानि भूषणानां
यामपि सुषमामजीजनमैस्तस्या — पावसी परिणय पृ ३६

^२ अभिनान-शाकुन्तलम्

के सौन्दर्य को भी इसी प्रकार वा बनाया है।^१ नागानन्द की नायिका अपनी कामलता और ममृगता के कारण स्तन के भार को भी सौन्दर्य उत्पन्न करने वाली जानती है पाद मुगल का भार वहन करने में समय नहीं हो पाती। घट नूपुर और हार जस प्रसाधनों को धारण करने पर भी यह सदेह उत्पन्न हो जाता है कि वह उस भार को सहन कर सकती है या नहीं। इस नाट्य का नायक नायिका से कहता है कि तुम व्यर्थ में भ्रमा में भ्रमणा को बकल करण का अनुभव करने के लिये धारण करती हो मयथा तुम्हारे भग स्वत ही भूषण हैं^२ भाग्य के विचार से स्वभाव से रमणीय सौन्दर्य को ये प्रसाधन और भी अधिक रमणीय बना देते हैं।^३ यहाँ सहज सौन्दर्य की महत्ता स्वीकार की गई है। मण्डन रमणीयता में योग देने हैं, परन्तु आत्मन्वन के सौन्दर्ययुक्त होने पर ही उनकी उपादेयता सम्भव है। शर्मिस्तान शानुन्तलम् म प्रियम्बदा शकुन्तला से कहती है कि आश्रम में भुवमता से प्राप्त होने वाले प्रसाधनों से उसका सौन्दर्य विवृत ही होता है।^४ इस स्थल पर नागरिक-सौन्दर्य प्रसाधनों की महत्ता आश्रम कुलम प्रसाधनों की अपेक्षा अधिक स्वीकार की गई है। इससे सहज सौन्दर्य का उत्पन्न होना है परन्तु आश्रम में प्राप्त सौन्दर्य प्रसाधन सहज सौन्दर्य को विवर्तित नहीं करते हैं। विप्रकायते का अर्थ सौन्दर्य को मुखरित न होने देने से है उसे विपाडने से नहीं है। यह बात दूसरी है कि नागरिक घलकारी के अभाव में शोभा बढ नहीं पाती है। इन प्रकार सत्कृत साहित्य में प्रसाधनों द्वारा सौन्दर्य वृद्धि को स्वीकार किया गया है यद्यपि कहीं कहीं सहज सौन्दर्य की महत्ता भी स्वीकार की गई है। कालिदास ने सौन्दर्य की उपयोगिता पर भी ध्यान दिया है। उन्होंने सौन्दर्य को प्रिय के सौभाग्य देने वाला माना है^५ शृङ्गार की सफलता भी इसी में है कि प्रिय उसे

१ मातली माधवम् ६।१।६१ भवभूति ।

२ शेषास्तनभार एव किमु ते मध्यस्य हारोऽपर ।
श्रीमत्पुरुषमुग नितम्बभरत वाचनया कि पुन ।
शक्तिपादमुगस्य मोक्षमुगल वोढु कुतो नूपुरी ।
स्वाङ्ग रेव विभूषितः सि बहसि क्लेशाय कि मण्डनम् ।

३ नागानन्द । ३।३७ रूप ।

४ नागानन्द । ३।३७ रूप ।

५ प्रियेण सौभाग्यफलमहि चाम्ता । ५।१ कम्मन् भवम् ।

स्निग्ध दृष्टि से देने^१ इसीसे प्रिय के आगमन पर किया गया मण्डन अधिक महत्वपूर्ण होता है। ऐसा प्रतीत होता है कि वेप रचना के मूल में आकर्षण की यही प्रवृत्ति कामशील रहती है। सहज सौन्दर्य के साथ ही प्रसाधन प्रिय को रिझाने की क्षमता धारण करते हैं।

शृङ्गार प्रसाधनों की व्यावहारिक उपयोगिता को हिन्दी साहित्य के रीतिकालीन कवियों ने भी स्वीकार किया है। गग कवि ने राधा का शृङ्गार कृष्ण के लिये ही बताया है।^२ पद्माकर भी नायिका का शृङ्गार करते हुए सखी श्याम के पसन्द का ध्यान रखती है।^३ शृङ्गार की यह उपयोगिता प्रिय को ध्यान में रख कर वर्णित की गई है। अथ स्थलो पर दो भिन्न दृष्टियाँ दीख पड़ती हैं। प्रथम दृष्टि में प्रसाधनों द्वारा रूप के सचाई बढ जाने की चर्चा है, परन्तु इसका भी अन्तनोगत्वा उद्देश्य प्रिय को रिझाना ही है। दास कवि का मत है कि विमलगात में आभरण रूप को बढा देते हैं।^४ बिहारी ने सहज सौन्दर्य को ही अधिक महत्व दिया है। उनके विचार से आभूषण तो सहज सौन्दर्य में वैसे ही दीख पड़ते हैं जैसे दण्ड में लगा हुआ मोरचा। अत आभूषणों के द्वारा ही सौन्दर्य वृद्धि का विचार इनको पसन्द नहीं है।

इन आभूषणों और वस्त्रों के धारण से दो बातों का ज्ञान होता है। प्रथम आत्म प्रवक्षन की भोग भूषक भावना और दूसरे अगो के आकर्षक प्रदर्शन से रति भाव का संचार करना। अपने वैभव एवं ऐश्वर्य की विभक्ति की ओर भी ध्यान रहा है। यह भाव मुख्यतः रीतिकाल में दीख पड़ता है, परन्तु भक्ति-काल में भी सूर की गोपी बड़े अभिमान के साथ कहती हैं कि मैं आज जितने आभूषण पहन कर आई हूँ घर पर इससे दूने आभरण हैं।^५ ये मूल्यवान प्रसाधन नायक को आकर्षित करते हैं तथा नायिकाएँ इसी के माध्यम से मानसिक उत्साह एवं राग की अभिव्यक्ति करती हैं। इनके द्वारा आभूषणों के प्रति मोह और समृद्धि की स्थिति का ज्ञान होता है। अतः सौन्दर्य के ये

१ आत्मानमालोक्य च शोभामानमादश विम्बे स्तिमितायतासी ।

हरोपयाने त्वरिता बभूव स्त्रीणां प्रियालोक फलो हि वेप । कु सु ७।२२

२ श्री नन्दलाल गोपाल के कारण, की-हैं शृंगार जो राखे बनाई ।

सुन्दरी तिलक ६।६८७ गग ।

३ तयो पद्माकर या विधि और हूँ साजि शृंगार जो श्याम की भाव ।

४ लागत विमल गान रूपन के आभरण ।

५ बड़ि जात रूप जात रूप में सचाई है । दास-शृंगार निणय पृ ६

६ जितनी पहिरि आज हम आई घर है याते दूनों । सूरसागर पद १५४१

प्रसाधन सामाजिक स्थिति की वशव सम्पन्नता और जन सामान्य में इनकी अप्राप्तता का बोध कराते हैं। इन प्रसाधनों का उद्देश्य रूप विन्यास द्वारा सौंदर्य को बढ़ाना और प्रिय को रिक्तता है।

तटस्थ सौंदर्य—

मानव की प्रमुख प्रवृत्ति सौंदर्य मूलक है। वह जब चेतन सभी वस्तुओं में इसी सौंदर्य को पा लेने का अभिलाषी है। उसकी सौंदर्य मूलक यह भावना सम्पूर्ण जगत को अपना अधिष्ठान बनाती है। अपनी इसी वृत्ति द्वारा वह स्वयं इसका अनुभव करके दूसरों के लिये भी प्रेयणीय बनाता है। चेतन जगत् के प्रतिरिक्त जब पदार्थों में सुन्दरता देखने का कारण मनुष्य की सामात्मिकता है। प्रत्येक वस्तु यदि किसी को सुन्दर दीखती है तो उसका कारण उसका मानव-सापेक्ष होना है। मानव अपनी भावनाओं का आरोप करके वस्तु में सुन्दरता का सायुज्य उत्पन्न कर देता है। यदि वह वस्तु मानव भावनाओं की कोमल परिधि में नहीं आती, तो ऐसी स्थिति में उसमें सुन्दरता का आभास नहीं हो पाता है अपितु वह वस्तु उसे उदासीन प्रतीत होता है। उदासीनता का अर्थ उस वस्तु की अपने आप में एक रूपता है। वह वस्तु जसी है वैसी ही रहेगी। मानव के आकर्षण अथवा विकर्षण का साधन नहीं बन सकती है। ऐसी स्थिति में वस्तु का तटस्थ रूप मानव की अनुभूति के क्षेत्र में नहीं आ सकेगा। मानव सापेक्ष होकर ही उसमें चेतनता और सुन्दरता आ जाती है। अतः सिद्ध होता है कि प्रकृतिगत या प्राकृतिक पदार्थों की सुन्दरता तभी होगी, जब उसमें मानव भावना का योग हो जाय।

प्रकृतिगत पदार्थों के मानव सापेक्ष होने के साथ उसका नित्य सिद्ध सौंदर्य भी होता है। वसन्तकालीन पुष्प गन्धा से युक्त मलयानिल का प्रवाह ग्रीष्म की प्रचण्डता चन्द्र की शीतलता तारक खचित आकाश कल निनादिनी सरिताएँ उन्मत्त पवन शिखर पक्षियों के मधुर क्लरव प्रकृति का रूप, वृक्ष वाटिकादि सभी में सौंदर्य सक्षित होता रहता है। इन पदार्थों के सौंदर्य का आंतरिक महत्व होता है। सुरासित मत्त मन्दर गति से प्रवाहित होने वाला धाम जिसको आकर्षित नहीं कर लेगा। कोमल की कूक को सुन कौन रसिक ध्यानस्थ नहीं होगा, पपीहे की पुकार में अपने 'पी' की स्मृति किस प्रोषित पत्रिका को न हो सकेगी। इस प्रकार स्पष्ट है कि प्रकृति के उपकरणों में हृदय को आर्वाजित कर देने की एक महान् शक्ति है। इस शक्ति का नाम सवेदनशील हृदय का होता है। वह अपनी सवेदनशीलता की अनुकूलता अथवा प्रतिकूलता के अनुसार ही प्रकृति में सौंदर्य अथवा विकर्षक प्रवृत्ति को पाता है। यदि प्रकृति के पदार्थ उसके नियम अनुकूल हैं तो वे सौन्दर्य वृत्ति के विधायक

होने के साथ भावनाओं को प्रियता की ओर मोड़ देने में सहायक होंगे और प्रतिकूल होने पर प्रकृति या तो भावनाओं को दुःख मूलक बना देगी या पुनः उसके प्रति विकल्पण उत्पन्न कर देगी। इस दृष्टि से प्रकृति उद्दीपक हो जाती है।

उज्ज्वल नीलमणिकार ने इन उद्दीपक गुणों का संवेत दिया है। उन्होंने बताया है कि गुण, चेष्टा, धलकृति और तटस्थ ये चार उद्दीपक गुण हैं। इनसे भालम्बन की शोभा बढ़ती है, इससे इनकी गणना सौन्दर्य के उपकरणों में से है। इन चारों में तीन का सम्बन्ध नायक अथवा नायिका से साक्षात् रूप में बना रहता है। रूप सावण्य और चेष्टा नायक या नायिका के शरीरादि से सर्वाधिक सौन्दर्य के उपकरण हैं। प्रसायन शरीर का भाग न होने पर भी सुन्दरता बढ़ाने में मुख्य है। इससे छिपी शोभा विकसित होती है। प्रकृति, दूती आदि द्वारा भावनाओं में सौन्दर्य की अभिवृद्धि शरीर से सम्बन्धित कारण न होकर बाह्य कारण है। इससे इसे तटस्थ सौन्दर्य की श्रेणी प्राप्त है। इसमें कोई संदेह नहीं कि वन उपवनादि की शोभा से मन प्रभावित होता है, वह सौन्दर्य की ओर ललकता है और उसके उपभोग की कामना प्रकट करता है। संस्कृत का एक प्रसिद्ध श्लोक देखें —

यः कौमारहृत् स एव हि वग्स्ता एव चैत्रलपा ।
ते चोमीनित मालती सुरभय प्रीडा वदम्बानिला ।
सा चैवास्मि तथापि तत्र सुरतव्यापार लीलाविधौ ।
रेवा रोषसि वेतसी उत्तले चैव समुत्कण्ठ्यते । का० प्र०

इस तटस्थ सौन्दर्य का वर्णन कविों ने मुख्यतः निम्नलिखित दृष्टि कोणों से किया है —

- १ मानव भावनाओं की सापेक्षता में।
- २ मानव सौन्दर्य को स्पष्ट करने के लिये अप्रस्तुत विधान में।
- ३ यथातथ्य रूप में।

मानव भावनाओं की सापेक्षता में—प्रकृति का सौन्दर्य प्रतिक्षण बदलता रहता है। यह मानव निरपेक्ष होकर अपने दिव्य एवं यथातथ्य रूप में प्रकट होता जाता है, परन्तु मानव भावों की सापेक्षता से उसमें विद्रूपता अथवा भावकण का अनुभव होने लगता है। प्रकृति स्वयं तो दुःख सुखादि भावों का अनुभव नहीं करती, परन्तु हमारी भावनाओं के आरोप से वह ऐसा करती हुई सी प्रतीत होती है। इस प्रकार का वर्णन मानव भावनाओं की सापेक्षता से ही माना

मध्यकालीन हिन्दी कृष्ण काव्य में रूप-सौन्दर्य

जायगा। हम प्राकृतिक सौन्दर्य को देखकर अपनी एक धारणा बना लेते हैं और काव्य सृजन के अवसर पर उही मानस प्रतिबिम्बों का सहारा लेते हैं।

दूसरी बात यह है कि मानव सौन्दर्य का मुख्य आधार प्रकृति ही है। मानव प्रकृति से रस का संग्रह करता है और उसी से उसके सौन्दर्य का रूप मिलता है। इसका यह कारण है कि मानव सौन्दर्य की एक सीमा होती है जहाँ पहुँच कर उसके सौन्दर्य का उत्तार धारम्भ हो जाता है परन्तु प्रकृति सौन्दर्य में शाश्वतता रहती है। यह सौन्दर्य सदैव आनन्द दायक ही होता है। मानव की मानसिक स्थिति की विपरीतता में इस प्राकृतिक सौन्दर्य की बिभूषता प्रकट होने लग जाती है। मूर की गोपिया ने इसी से कालिंदी को काली देखा है क्योंकि उसे दुख बाईं प्रतीत होता है और हरे भरे मधुवन को देख कर उन्हें देने वाला ही हो गया है परन्तु मानव भावा की सापेक्षता में ऐसा प्रतीत होने लगा है। यह बात दूसरी है कि गोपिया अपने दुख का प्रतिबिम्ब उसमें पाकर उसके काली होने के हेतु की कल्पना कर लेती है। इससे स्पष्ट है कि मानव सौन्दर्य की अभिव्यक्ति में प्रकृति का महत्व याग है। अनुभूतिकर्ता मानव के कारण ही यह चराचर जगत् सुन्दर प्रतीत होता है और इस सुन्दरता से मानव इतना अभिभूत हो डटता है कि अपने शारीरिक सौन्दर्य की अभिव्यक्ति के लिये प्रकृति को अप्रस्तुत रूप में प्रकट करता है।

प्रकृति सौन्दर्य मानव भावनाओं की सापेक्षता में न आवे तो ऐसी स्थिति में उसका आलम्बन गत रूप ही प्रस्तुत होगा। परन्तु मानव-साक्षेप होकर वही उद्दीप्त हो जाता है। प्रकृति स्वयं सुख या दुख का अनुभव नहीं करती। उसका अस्तित्व तो एक रस है उसे मानव की अपेक्षा भी नहीं रहती परन्तु मानव अपनी गोभा और सौन्दर्य की बड़ाने में प्रकृति की सहायता लेता है। इसी दृष्टि से मानवीय सौन्दर्य में प्राकृतिक सौन्दर्य का महत्वपूर्ण स्थान है। यह मानव सौन्दर्य का पोषक है। प्रकृति का रूप पक्ष उसका

1- (i) दमित कालिन्दी प्रति काली। मूरसागर
(ii) हों तो मोहन की निरह जरीर तू नत जास्त।
र पक्षा तू पापी पगीहा पित पित नन अपिरात पुकारत।

(iii) मधुवन तुम नत रहत हर।
निरा निराग क्याम सुन्दर न टाढ़े क्यों न जरे। मूरसागर

वास्तविक आधार है, जिसे ग्रहण कर मानव अपनी भावनाओं के अनुकूल उसे ढाल लेता है। इस दृष्टि से प्रकृति सौन्दर्य दो बातों पर निर्भर है—

(१) प्रकृति का आत्मपरक गुण—यह उसका रूपरस है, जिसमें स्पर्श और दृश्य आदि की मानव इन्द्रिय सुगमता रहती है। यह मूल आधार है।

(२) प्रकृति के विभिन्न गुणों को ग्रहण करने की रागात्मक अनुभूति। प्रकृति का यह भोग पक्ष है अर्थात् यह पक्ष प्रकृति की मानव जीवन गत उप योगिता का आधार स्तम्भ है। इसमें कलाकार का सवेग सञ्चल हृदय विभिन्न परिस्थितियों आदि से सम्पन्न होकर प्रकृति के पूर्वानुभूत प्रस्तुत सदम को कल्पना द्वारा अग्रस्तुत रूप में लाकर अनेक भाविक छवियाँ का प्रकट करता है। इस प्रकार अग्रस्तुत रूप में लाये गये प्राकृतिक उपकरणों को मानव-भावनाओं के योग से सुन्दर बनाकर वस्तु की प्रस्तुति (Presentation) आकर्षक विम्ब विधान द्वारा की जाती है। इसमें पूर्व अनुभव, उसका सौन्दर्य परक कल्पनात्मक रूप और प्रत्यक्ष अनुभूति इन तीनों का योग रहता है। इनमें प्रकृति का मूल सहयोग मानव भाव एवं चेतना के अनुकूल ही परिवर्तित होता रहता है। यदि प्रकृति में निज का सौन्दर्य न हो, तो वह आकर्षण का साधन ही नहीं बन सकती है उसका यह अपनत्व अपनी आकर्षण की प्रबलता के कारण मानव-मन को बरस अपनी ओर खींच लेता है। ऐसी स्थिति में जब मानव के विचार एवं भावनाएँ उस प्रकृति से सम्बद्ध हो जाती हैं तो प्रकृति की सौन्दर्य परक आत्मसीनता सुन्दर दीख पड़ती है। सच तो यह है कि हमारा स्वत्व इतना प्रबल होता है कि प्रकृति के आत्मपरक रूप की यथा यथा बहुत कम दीखती है। वह हमारी अन्तर्दृष्टि एवं मनोवृत्तियों के अनुकूल कभी सुन्दर और प्रिय तथा कभी असुन्दर कुरूप या विपरीत दुःखद भावों की जनक बन जाती है। यदि ऐसा न होता तो रास के समय सुखद रूप में वर्णित वही यमुना, कुंज बादनी आदि कृष्ण के वियोग में काली, प्रतिकूल और साँपिन सी प्रतीत नहीं होती।^१ इससे स्पष्ट होता है कि प्रकृति के निसर्गगत सौन्दर्य में तो कोई अंतर नहीं आता, परन्तु मानव मन की सवेदनशीलता के अनुकूल या प्रतिकूल होने पर हमारी स्वयं की सौन्दर्यानुभूति प्रकृति में तदनुकूल भावनाओं का विम्ब पा लेती है। मानव की प्रकृति-सम्बद्ध ये भावनाएँ निम्न लिखित रूप में प्रकट होती हैं—

^१ पिया बिनु साँपिन काली राति ।

बबहुँक जामिनी हाति जु हैया डसि उलटी हूँ जाति ।' सूरसागर

मध्यकालीन हिंदी कृष्ण-नाट्य में रूप-नीत्य

(१) प्रकृति की अनन्तता विशालता और व्यापकता से उसके महत्त्व रूप का अनुभव एवं वणन ।

(२) प्रकृति की सवेदनात्मक अनुभूति से युक्त उसका अद्वितीय रूप । यही रूप मध्यकालीन साहित्य में आया है ।

प्रकृति का यह सवेदनात्मक रूप अनुकूलवन्नीयता और अनिच्छित वेदनीयता से दो प्रकार का हो जात है । प्रकृति की रमणीयता हमारी मदनाश्रों से प्रतिबिम्बित होकर समस्त आती है जब प्रकृति में हमारे भावा का सुख प्रतिबिम्ब पड़ता है तो प्रकृति सुन्दर सहायक और सहचारिणी के रूप में दीख पड़ती है । उसकी रमणीयता हमारे भावा के अनुसार ही परिवर्तित होती रहती है परन्तु मन के सुख या दुखी रहने से प्रकृति भी उदास दीख पड़ती है । प्रकृति सुख और दुख दोनों ही अवस्थाओं में भावों को उद्दीप्त करती है । प्रकृति के बिना सुख की या संयोग की अवस्था में प्रकृति हम रमणीय लगती है, हमारे भावा में सौंदर्य भोग की उद्भावना करती है और उससे हम सुन्दरता की अनुभूति होती है । इस दृष्टि से वह उद्दीपक हो जाती है परन्तु वियोग की अवस्था में वही प्रकृति दुःखदायिनी हो जाती है । इस प्रकृति को समझने एवं अपने सौंदर्य वृत्ति को स्पष्ट करने के लिये मानव उसकी सुन्दरता का चयन करता है उसने गुणों का विश्लेषण करता है और उन्हीं गुणों को मानव आगा या नियात्रा आदि का उत्पन्न दिखाने के लिये उपमान रूप में ग्रहण करता है । प्रकृति के इस रूप का ग्रहण अप्रस्तुत योजना के अन्तर्गत आता है ।

अप्रस्तुत रूप में प्रकृति के ग्रहण करने की भावना का एक क्रमबद्ध विकास है । आरम्भिक युग में प्रकृति के प्रति मानव की भय मिश्रित श्रद्धा की भावना थी । यहाँ प्रकृति के उदात्त रूप की महत्ता थी क्रमशः प्रकृति के सतत साहचर्य से यह श्रद्धामूलक भावना सामाजिक चेतना में बदलने लगी । मानव अपने धार्मिक बिलों से प्रकृति के विभिन्न शक्तियों को अपने सचेतन सम्बन्धों के समान ही सहचर, साथी समस्त दुःख भोगी समझने लगा । उससे निकटता बढ़ने लगी उसमें उसे सौन्दर्य दीख पड़ा और उसकी यह सौंदर्य चेतना इतनी बढ़ी कि अपनी प्रत्येक सौंदर्याभिव्यक्ति के लिये उसे प्रकृति का सहारा लेना पड़ा । वह अपने कोमल साथी को देखकर उसकी कोमलता का वणन करना चाहता था परन्तु वह असहाय था । अतः प्रकृति ही आगे बढ़ी और पुष्पों की कोमलता उसकी कल्पना में बिखर गई । वह उसका स्पर्शिक अनुभव करने लगा । उसने पाया कि प्रकृति तो बड़ी ही कोमल सहृदय आनन्दक और रूप

यती है। चाक्षुष अनुभव से प्रकृति की रम्यता और उसके वस्तुओं की रमणीयता का रहस्य खुल गया। उसे अपने सौन्दर्य-चेतना को व्यक्त करने का एक सफल माध्यम मिल गया। उसकी बाणी जहाँ भी मानवीय सौन्दर्य के वस्तु न मिल सकती जान पड़ी, वही उसने तत्काल प्रकृति को उपमान बनाया और अपनी भावनाओं को सन्तुष्ट किया। हिंदी के कवियों ने मानव की प्रत्येक स्थिति में प्रकृति का अवलम्ब लिया है। स्याम वियोग में पेड़, पीढ़, पत्नी, पशु उपस्थित रहने लगे। घोर घोर उपमान रूप में इनकी गणना होन लगी। नायक नायिका के सौन्दर्य को व्यक्त करने में इन कवियों ने अपनी सूक्ष्म कल्पना शक्ति का परिचय दिया। नायिका के रंग के लिये चम्पा, बेतकी, कांति के लिये जुहाई, किरण-बतार, मुख के लिये कमल, नेत्र के लिये राजन, मीन, मृगज, चकोर कमल आदि, अघर के लिये चपूरा मूंगा आदि, दाता के लिये कुंद बली, तासिका के लिये शुक, बाह के लिये मृणाल नाल, यक्ष के लिये चक्रवाक शीपन, घट, पयत आदि, उर के लिये बहती लम्ब, नाभि के लिये कुण्ड, लालिमा के लिये ईगुर आदि उपमानों का प्रयोग करते कवियों ने इन पदार्थों के सौन्दर्य पर एक भाव की ही अभिव्यञ्जना की है। प्रकृति के अधिकांश उपमानों द्वारा नारी सौन्दर्य की अभिव्यक्ति ही हुई है, वही वही इही उपमानों से पुरुष के सौन्दर्य का भी अभिव्यक्त किया गया है। मानव बुद्धि प्रकृति से सौन्दर्य का अध्ययन करती है बलाकार का मानस इसका अनुभावन करता है। वह अपनी शक्ति द्वारा उस प्रकृति सौन्दर्य को संवेदना में बाधकर उसकी प्रत्यक्षानुभूति कराता है।

प्रकृति में भाव पक्ष की प्रधानता हाने से वह मानव सापेक्ष बनती है, परन्तु उसके 'रूप' पक्ष की अवहेलना नहीं की जा सकती है। रूप सौन्दर्य का आधार है और इस रूप की महत्ता तभी मानी जायगी, जब उसे मानव-सौन्दर्य चेतना की स्वीकृति प्राप्त हो जाय। प्रकृति का रूप पक्ष मानव की भाव प्रक्रिया और अनुभूतियों का सम्बल पाकर सौन्दर्य का साधन बन जाता है। इससे प्रकृति का रूप पक्ष और मानव की अनुभूतियाँ इन दोनों का युगपत् महत्व है। इन अनुभूतियों के अभाव में प्रकृति के उपमा रूप की अप्रस्तुत योजना सफल नहीं हो पाती है। उसकी सफलता मानव के ऊपर निर्भर है, उसका रूप मानव भावा के अनुकूल बनता बिगड़ना है उसका सौन्दर्य अचिर है, शाश्वत है, अमर्यवता बबल इस बात की है कि इस सौन्दर्य का अनुभव करने वाला संवेदनशील हृदय है। ऐसे सहृदय के सम्पर्क से प्रकृति का सौन्दर्य खुल जाता है और उसकी रमणीयता शतशत रूपों में विश्व में फैल जाती है।

उपयुक्त विवेचन के आधार पर हम इस विषय पर पट्टी करते हैं कि मानव के रूप सौंदर्य की निभरता अनेक बातों पर रहती है। यह सौन्दर्य स्वयं में साध्य नहीं है अपितु यह अपने हृदय की वृत्ति अथवा प्रिय के रिझाने का एक साधन है। यह वृत्ति तभी सम्भव है जब व्यक्ति स्वयं अपने रूप पर रीझ जाय परंतु स्वयं रीझकर रूप सौंदर्य की प्रशंसा व दान सामाजिक उपयोगिता नहीं रखता। इसके लिये दूसरों का रीझना आवश्यक है। इससे सौंदर्य की उपभोग मूलक भावना को प्रयत्न मिलता है रूप का आनंद बढ़ता है और अपने प्रिय के मन पर रूप सौंदर्य का प्रभाव पड़ता है। इस प्रभाव के लिये रूपाकार का नैसर्गिक-सौंदर्य प्रसाधन साधन। यह कई गुना बढ़ जाता है। प्रसाधन सौंदर्य को प्रस्तुति करते हैं उसे रमणीय बनाते हैं। इस प्रसाधनो के साथ व्यक्तिगत गुण चेष्टा आदि से रूप की मोहकता बढ़ जाती है। आलम्बन की इस मोहकता रूपावपण और सौंदर्यानुभूति से आश्रय इतना प्रभावित होता है कि उसकी भावनाएं आलम्बन के रूप सौंदर्य-जय अपनी अनुभूतियों को दूसरों के लिये प्रपणीय बनाने की अभिलाषा से प्रवृत्ति के कोमल, सुखद, मधुर आकषक और सुंदरतम पदार्थों का समूह उपमान रूप में कर लेती है। यही समूह अभि-योजनात्मक नित्य का रंग पारर अप्रस्तुत विधान के रूप में तटस्थ सौन्दर्य का कारण बन जाता है। अतः रूप-सौन्दर्य की मोहकता और आनंद व्यक्त आलम्बन के गुण और चष्टाभा पर निर्भर है। गुण और चष्टाभा के अभाव में सौंदर्य का अनुभव नहीं हो पाता। नैसर्गिक गुणों के रहने पर प्रसाधन गत उपररूप उम सौंदर्य का बन्ध देते हैं और प्राकृतिक सौंदर्य से मानव-सौंदर्य की स्थिति और सत्ता मिल जाती है। इन्हीं सौंदर्योत्पन्न तत्वों के आधार पर आगे के अध्यायो में रूप सौंदर्य का विश्लेषण किया जायगा।

भक्ति-काल मे रूप-सौन्दर्य

- (१) भक्ति मूलक प्रवृत्ति के कारण
- (२) राम के रस अधिष्ठाता न होने के कारण ।
- (३) मधुर रस के अधिष्ठाता रूप मे श्रीकृष्ण ।
- (४) (अ) सौन्दर्य के गुण-परक उपादान
 - (क) सूक्ष्म गुण
 - (ख) स्थूल गुण
- (आ) त्रेष्टापरक सौन्दर्य
 - (क) विशेष चेष्टा
 - (ख) सामान्य चेष्टा
- (इ) प्रसाधनगत सौन्दर्य
 - (क) धारण किये जाने वाले प्रसाधन
 - (ख) लगाये जाने वाले प्रसाधन
 - (ग) समय उपकरण
- (ई) सदस्य सौन्दर्य
- (५) निष्कर्ष ।

भक्ति-काल में रूप सौंदर्य

प्रत्येक रचना अपने युग की प्रवृत्तियों और रचनाकार की मनोवृत्ति के अनुसार अपना रूप ग्रहण करती है। उसका वण्य विषय युग की सापेक्षता में रचनाकार की आत्मानुभूति से संचालित होती है। वह युग के विचार प्रकाश में प्राचीन परम्पराओं से अनुप्राणित होता हुआ अपनी विशेष प्रवृत्ति और अनुभूति के कारण समकालीनों से भिन्न अस्तित्व रखता है। उसका यह अस्तित्व रचना को रूप और दिशा देता है। रचना का रूप, उसका वण्य विषय आदि व्यक्तिगत विशेषताओं के कारण भिन्न होता हुआ भी युग की सर्वाङ्गीण और व्यापक भावनाओं का प्रतिबिम्ब है। युग का यह प्रतिबिम्ब प्रत्येक साहित्य के प्रत्येक काल की रचना में दीख पड़ता है। भक्ति काल में युग भावनाओं की यह प्रवृत्ति देखी जा सकती है। यह प्रवृत्ति प्राचीन एवं निकट अतीत की साहित्यिक पृष्ठभूमि का अवलम्ब लेकर प्रचलित विचारों एवं भावनाओं में फलती एवं विकसित होनी आई है। इस विकास के दो प्रमुख कारण माने जा सकते हैं—

१ मनोवैज्ञानिक कारण।

२ समसामयिक प्रवृत्ति मूलक कारण।

मनोवैज्ञानिक कारण—आलाप्य काल की भक्ति के विकास मूलक प्रवृत्तियों का परिवर्तन एक दिन की घटना नहीं है। यह वर्षों से चली आती हुई विचारधारा का एक सशक्त अनुभूति पूर्ण और सुव्यवस्थित स्वरूप है। भक्तिकाल के पूर्व की साहित्यिक अभ्यवस्था और भावनाओं की अस्थिरता से इस कथन की सत्यता प्रकट हो जाती है। इस काल के पहने की घटनाओं एवं राजनैतिक आक्रमणों से धार्मिक अस्थिरता आ गई थी। सगुण के प्रति अनास्था के भाव का उत्पन्न होना स्वाभाविक था। बौद्ध धर्म की क्षीणवस्था अपनी अन्तिम सीमाओं में प्रदर्शन के चमत्कार का सम्बल लेकर नाश के कगार पर स्थित किसी सबल धार्मिक आन्दोलन के एक धक्के की बाट देख रही थी। दूसरी ओर नायपयी और ज्ञान-मार्गियों का प्रबल वेग अपने प्रवाह में सबको बहा ले जाना चाहता था। इस प्रकार दो धार्मिक विचार धाराएँ सगुण भक्ति के पूर्व काय कर रही थीं।

इनमें बौद्ध धर्म की उपासना पद्धति को युग प्रवृत्तियों में डाल कर उसे व्यावहारिक, भावपक एवं मोहक रूप दे दिया गया था। तत्र सम्प्रदाय में

मोहन, वशीकरण का प्राबल्य बना। भरवी चक्र-गायना ने गारी बिनास को प्रथम दिया महा सुन की बलना यथाथ जीवा की साकारता पाये लगी। प्रवृत्ति मूलक यह घम पद्धति जन-सामाज्य का ध्याना सासारिक भुरक्ति की ओर आकृष्ट करने लगी। भोग और घम दोनों वस्तुओं की तृप्ति का प्रयत्न अवसर मिल गया। घम के क्षेत्र में मन को आकर्षित कर लेने वाली भावनाएँ सजगता पर थी। साधकों का ध्यान रूप के आकर्षण और चमत्कार पर केन्द्रित हान लगा। पूर्व वर्णित कृष्ण के विवास से भी यही पता चलता है कि उनमें इन गुणों की प्रतिष्ठा पहले ही हो चुकी थी। घन यह कहा जा सकता है कि सामयिक सदाशिव में इनकी ओर भी उपयोगिता जान पड़ने के कारण कथल भक्तों ने उनका रूप प्रस्तुत किया। इन्होंने सागा की प्रवृत्ति एवं राग मूलक भावनाओं का पहचान कर उनकी मानसिक नाव भूमि के अनुकूल ही उपासना पद्धति के लिये सुन्दर ललित शोभा भान्ति गुणों से सम्पन्न ऐसा आराध्य प्रस्तुत किया जिसके रूप सौंदर्य चेट्याभा, क्रियाभा आदि में दलित जीवन की अनुभूति में प्रवृत्ति मूलकता दीप्त पड़ी। उनका आलम्बन सौन्दर्य का अनुलित पुञ्ज था, आकर्षण का केन्द्र था तथा सारण्य एवं छवि धारा को प्रवाहित करने वाला था। ऐसे सौन्दर्य पुञ्ज आलम्बन कृष्ण को प्रस्तुत करने में भक्तिमालीन कवियों ने अवसर एवं मानसिक अतश्चेतना का पूरा-पूरा लाभ उठाया। यही कारण था कि इन कवियों द्वारा वर्णित कृष्ण के रूप सौंदर्य वर्णन जमा सौंदर्य में यथार्थता पर प्राप्त नहीं होता।

कृष्ण परम साहित्य की रचना का दूसरा प्रेरक कारण ज्ञान मार्गियों की साधना पद्धति थी। इस साधना में अलोक सामाज्य चमत्कार का वर्णन होता था। नाडिया एवं चनों का वर्णन लागो के लिये अप्राप्त था, उलट वास्तवों की बौद्धिक गुलियों में सुनभाय नहीं सुलभ होती थी। 'गगन मण्डल के' 'शून्य महल' में पिया की अरूप भावों पर पकड़ में नहीं आ पाती थी। ग्रहण और वायवीय तेज मन को स्थिर नहीं कर पाता था। यही कारण था कि साधकों का मन अरूप में बहुत काल तक टिक नहीं सका। भौतिक नाम रूप जगत का प्राणी ऐसे आराध्य को ढूँढने लगा जिसका रूप और नाम साधकों जैसा ही है जिसके वाय उही जस है और जो उन जसा ही सुख-दुःख का अनुभव करने वाला हो। सागा की इस प्रवृत्ति को कृष्ण भक्तों ने पहचाना और उसे अपनी भावनाओं के अनुकूल पाकर उनकी उस पिपासा को श्रीकृष्ण की रूप माधुरी की धाराधार बना करके शान्त किया समुद्र के प्रति आस्था और ललन की इस भावना का मात्र दन का सफल प्रयास किया और इस

प्रयास की प्रेरणा वैष्णव आचार्यों एवं बंगाली भक्ता ने इन कवियों को दी। इस प्रकार श्रीकृष्ण के इस रूप की स्थापना में समसामयिक प्रवृत्तियाँ भी कायम कर रही थीं।

समसामयिक प्रवृत्तियाँ—जगद्गुरु शंकराचार्य का ब्रह्म निरूपण और मायावाद सामान्य लोग के लिये अग्राह्य बना रहा। समाज शक्ति, शील और सौंदर्य युक्त ऐसे मानव वपु धारी भगवान को देखना चाहता था, जिसमें उन्हीं की भावनाएँ विकास पा रही हों। ऐसे भगवान की स्थापना के लिये रामा नुजाचार्य प्रयत्नशील हो चुके थे। निम्बार्काचार्य ने राधाकृष्ण की सम्मिलित उपासना पर बल दिया था। मन्वाचार्य का द्वैतवाद नवधाम्भक्ति का समयक बना। भक्ति के इन प्रचारों में सत्य भाव और आत्मनिवेदन रूप कान्तासक्ति ने शृङ्गारिक भावनाओं और रति वल्लभ को प्रथम दिया। सत्य भाव से भक्त भगवान के गूढतम और एतात्त लीलाओं में भी सहचर या सहचरी रूप में उपस्थित रहने लगा, उन लीलाओं का संयोजक बना, राधा के रूप या नख शिखादि का वल्लभ बनने कृष्ण के मन में प्रेम भाव को जागृत किया, राधा से अभिसार कराया, खण्डिता प्रसंगा की चर्चा की। इन सब प्रसंगा में गापी-भाव की प्रतिष्ठा हुई। भक्त नित्य विहार में गापीभाव से सम्मिलित होने की आकांक्षा करने लग। इस आकांक्षा का बहुमुखी विकास श्री बल्लभाचार्य के माधुर्य या आत्मल्य रति विषयक गाधना से हुआ। चतुर्थ में अनुराग और रूप का आस्वादन 'राधाभाव' से किया। उन्हीं के पद चिह्नों पर चलकर अनैक भक्त व्यावहारिक जीवन में राधा रूप में श्रीकृष्ण के प्रेम सौंदर्य का आस्वादन करने लग। इसमें मधुर रस की स्थापना हुई। 'उज्ज्वल नील मणि' और 'भक्तिरामानन्द सिन्धु' में मधुर या उज्ज्वल रस का पूर्ण विवचन प्रस्तुत किया गया। सम्पूर्ण उत्तरी भारत में मधुराभक्ति का प्रचार हो गया। सहजिया पथ का प्रेममूलक परकीया भावना से समाज की रसिक प्रवृत्ति मेल खाती थी। इस भावना का ग्रहण मधुरा भक्ति में कर लिया गया। इसकी सम्पूर्णता के लिये ब्रह्म वदत्य पुराणकार ने श्रीकृष्ण के साथ राधा का आविर्भाव किया। उन्हें कृष्ण की चिर सहचरी माना। इन दोनों के साहचर्य में जिस युगल-स्वरूप की स्थापना हुई वह अपने सम्पूर्ण माधुर्य, सौंदर्य, रूप आदि में अश्रुत पूव और अनुलनीय था। युगल रूप के रूप सौंदर्य की यह अनुपमता कालांतर में साहित्य की मूल भावना के रूप में विकसित हुई। इस सौंदर्य पुञ्ज की प्राप्ति के लिये प्रियतम के रूप में श्रीकृष्ण की मायना बढ़ी, प्रिया रूप में अपने को प्रस्तुत करने की कामना जागृत हुई, प्रेम का निवेदन किया गया और प्रेम की यही अनुभूति मधुर रस के रूप में समक्ष आई।

मधुर-रस ॥ रागानुगा-भक्ति का प्रचार अधिक मादक और मोहक था । इसमें धारणा की प्रवृत्ति व कारण साया को उसमें अपनी ही अनुरक्ति दीरा पढ़ने लगा । गौरीय सम्प्रदाय व मधुर भाव में रागामयता अधिक थी । इसी मधुरता का गान जयदेव विद्यापति और चंडीदास ने किया । जयदेव का गीत गिरिज-विहार-वर्णन से ही प्रारम्भ होता है 'हरिहरिह विहरति सरस बगने विद्यारति राधा रूप की अमीमा म बहु जान है । राधा व नाना रूप चित्रा का जाना सरस मधुर और हृदय आवरण चित्र अत्यन्त नहीं मिलता । इहनि श्रीकृष्ण मय-चा शृङ्गार रमणूग माहिर्य का मृदन किया । बल्लभ रगगन्ध व आनन्दता गनान आनन्दनामी जावनाधामी आनि के अथ प्रकाश ॥ आ पुन ध । इन अथा की तबिन जाना और विदुननाप जी की मना-मदति ॥ अन्तर्य व कविषा ने राधा-शृङ्गार का गीत्य परत रूप उन मिय करके शृङ्गार का रस राजन स्थापित कर दिया । इस रस के आलम्बन रूप ॥ राधा-शृङ्गार का आनन्द लिया गया । श्रीकृष्ण रमनर और राधा

(१) व्यक्तित्व का लोक रक्षक रूप ।

(२) व्यक्तित्व का लोक रक्षक रूप ।

लोक रक्षक रूप में लोक कल्याण की भावना रहती है । समाज की सत्ता और स्थिति बनाये रखने के लिये मंगलमय कार्यों और आदर्शपरक चरित्र की उद्भावना करनी पड़ती है । यह चरित्र अपने दैनिक व्यवहारों एवं श्रियाओं से ऐसे नियम और आदर्श स्थापित कर देता है जिनका अनुसरण करने से दूसरों के हित पर आघात नहीं पहुँचता । उसके साथ व्यापारों में अवरोध उपस्थित नहीं होता और समाज के प्रत्येक मानव के स्वतंत्र विकास को बल प्राप्त होता है । ऐसे मांग दशक चरित्र के प्रति जनसाधारण लोक जीवन श्रद्धा से अवनत हो जाता है, उसकी पूजनीय मानता है और अपनी विनत भावा की पुष्पाब्जलि को उसके महत् चरण पर चढ़ाकर अमीम आत्म-तृप्ति का अनुभव करता है । भगवान का श्रद्धास्पद यह प्रेरक रूप साधक की चंचल प्रवृत्तियों को मर्यादित कर देती है । वह उसके समक्ष आत्म-संयुता की भावना से युक्त होकर उसकी महानता से भया डूरी का अनुभव करता है । उसके गूढ व्यक्तित्व जीवन की चर्चा सीमा का अतिश्रम मानता है । वह उसका सहचर बनकर उसके संग नहीं रह सकता । उसकी महत्ता की तुलना में अपनी लघुता के कारण उसकी दास्य भक्ति की भावना ही समक्ष आती है । अथ कोई भावना नहीं । यदि दूसरी भावना को प्रश्रय दिया जाय, तो मर्यादा के कारण बनी हुई सीमा रेखा का उल्लंघन हो जायगा । इसीसे ऐसे शीलयुक्त आराध्य के साथ तादात्म्य स्थापित कर लेना कठिन माना जाता है । इस तादात्म्य के अभाव में मानव का हृदय पूर्ण रूप से स्पष्ट नहीं हो पाता, उसकी भावनाएँ अपने आप में ही रह जाती हैं । वह केवल दास्य भक्ति सम्बन्धी विचारों को ही एक विशेष सीमा तक निवेदन के रूप में प्रस्तुत कर सकता है । निवेदन के ऐसे स्थलों पर बनाई गई लक्ष्मण रेखा साधक को नियंत्रित करती है । वह डरते-डरते केवल उद्धार सम्बन्धी प्राथनाएँ ही कर पाता है, अथ किसी प्रकार का विचार ही उसके मन में नहीं आता । ऐसे स्थलों पर आराध्य की तारक शक्ति की प्रशंसा की जाती है उसकी महत्ता का गुणगान होता है, और उसके शील परव गुणों के समक्ष आत्म विस्मय का भाव व्यक्त किया जाता है । इस भाव की गहनता से साध्य का चारित्रिक मनोबल, शील और शक्ति, उसके कम का सौंदर्य आदि सभी उदात्त रूप में वर्णित होते हैं । इस उदात्तता के समक्ष साधक की भावनाएँ सेवक-सेव्य के रूप में आती हैं । भक्ति-काल में ऐसा उदात्त रूप 'राम' का था ।

राम के चरित्र में भगवान् के दो गुणा शक्ति और शील का वरण है । सौंदर्य वरण का पूरा विवास नहीं है । इसने कई कारण हैं ।

(१) राम-साहित्य में राम के अवतार का मुख्य कारण दुष्टों का नाश करके धर्म की पुनः स्थापना करना है । धर्म संस्थापनाय अवतरित भगवान् में शक्ति की ही प्रबलता होनी चाहिए । इसके अभाव में दुष्टों का दलन नहीं हो पाता । शक्ति के समक्ष दुष्टों की उद्दण्डता स्वतः भी दब जाती है । इस शक्ति के स्पष्टीकरण के लिये प्रस्तुत की गई अन्तकथायां में भी ऐसी चर्चाएँ होती हैं जिनमें उनकी-आराध्य की-शक्ति मूलक प्रवृत्तियाँ ही लक्षित हैं ।

(२) लोक कल्याणकारी भगवान् दूसरों के हित में ही लगा रहता है । उसकी व्यक्तिगत समस्याएँ और चिन्ताएँ बहुत महत्वपूर्ण नहीं होती हैं । इसी से वह पारिवारिक जीवन तक में भी लोक मंगल का ध्यान रखता है । राम का राज्य त्याग और पत्नी सीता का वनवास उनके इसी लोकमंगल की साधना है ।

(३) लोक मंगलकारी अवतार का चरित्र बहुत ऊँचा होता है । शील अनुकरणीय माना जाता है । उसके जीवन में सब कुछ लोक संस्थापनाय होता है । इसलिए शीलपरक किसी प्रकार की अपसृष्टता वण्य विषय नहीं बन पाती । यह अपलता शृङ्गार वरण के प्रसंग पर ही देखी जा सकती है । शृङ्गार की पूरा रसात्मकता के लिये रूप-सौंदर्य रति-क्रांति, चेष्टाओं आदि का वरण होता है । यदि इस प्रकार का वरण कर दिया जाय तो आराध्य का शील अनुकरणीय नहीं रह जायगा उसका चरित्र सामान्य रसिक प्राणियों जसा हो जायगा । अतः राम जैसे आराध्य के जीवन में न तो शृङ्गार के लिये कोई स्थान है और न शृङ्गार माधक अथ उपकरणों के लिये । शरीर के रूप लावण्य या नव शिखर में विभिन्न अवयवों का आकार प्रकार आदि वरण तो कल्पना की वस्तु है । दाम्पत्य रति का कामात्तेजक वरण राम के चरित्र में स्पृहणीय नहीं माना जा सकता था । इसी से राम के जीवन में रूप सौंदर्य वरण का प्रायः अभाव है ।

(४) राम मर्यादावादी थे । जीवन के प्रत्येक क्षेत्र में मर्यादा की स्थापना उनका चरित्र का ध्येय था । इस मर्यादा के लिए 'यत्किञ्चन जीवन तक को उत्सर्ग कर देन में भी उनका मन में कभी विचार-विभ्रम उत्पन्न नहीं हुआ । दार्मिक रामायण उत्तर रामचरित्र और रामचरित मानस के अनेक प्रसंगों से यह बात स्पष्ट हो जायगा । राम द्वारा विमाता की आज्ञा का पालन, भरत के लिये राज्य छोड़कर आत्म-स्वायत्त का विमर्जन, एक सामान्य व्यक्ति के बहने

से अपनी घम पत्नी सीता का निष्कामा आत्मा प्रसंग दमी मयादा की पुष्टता को व्यक्त करते हैं। ऐसे मयादावादी यत्ति के लिये रूप का महत्व ही क्या होगा ? जो चरित्र शृङ्गार और सौंदर्य के प्रमुख आलम्बन नारी तत्व की चिन्ता नहीं करता, जो भौतिक सुख भोग से उपराम ग्रहण कर लेता है, जिनकी इन्द्रिया विषया से विरक्त हैं, जो घम के अनिरिक्त कुछ जानता ही नहीं ऐसे चरित्र के जीवन में रूप-सौंदर्य की समुचित कल्पना दुराशा मान ही है।

(५) मध्यकाल के पूर्व प्राप्त राम साहित्य में शृङ्गारिक परम्परा का अभाव है। राम सम्बन्धी प्रत्येक ग्रन्थ का रचनाकार इतना सजग था कि उसने शृङ्गार रस का महत्व नहीं दिया। उत्तर रामचरित्र में शृङ्गार से पुष्ट करण रस है परन्तु वहाँ भी रूप सौन्दर्य न होकर पूरव स्मृतियों से उत्पन्न अनुभूतियों का ही वर्णन है। ऐसी स्थिति में राम के जिस असीमिक चरित्र की स्थापना हो चुकी थी, उसके विपरीत जाकर भगवान् का उल्लेख करने का साहस कैसे किया जा सकता था।

(६) राम के प्रति साधकों की भक्ति सेवक-सेव्य भाव की थी। सेवक अपने सेव्य का शृङ्गार वर्णन करने का अधिकार नहीं रखता। फिर राम की सीता जसी पत्नी का शृङ्गार वर्णन बड़े साहस का कार्य था। शालीनता के वातावरण में पत्नी द्वारा अपनी सामान्य भावनाओं की अभिव्यक्ति में भी जिस सीता के मन में संकोच हो वह अनुभाव मूलक और सौंदर्यवद्धक शृङ्गार चैष्टाम्रो का आचरण कैसे कर सकती थी। चैष्टाम्रो के आवरण के अभाव में रूप की मोहकता के वर्णन का प्रश्न ही नहीं उठता। भगवण उसके बनावट का विश्लेषण उसका माहक और उद्दीपक प्रदर्शन चैष्टाम्रो द्वारा शृङ्गार मूलक अभिमत का प्रकाशन आदि वानें ऐसे चरित्र के जीवन में महत्व नहीं रखता। यदि भूल से या अनजान में कवि की सहृदयता के कारण ऐसे प्रसंगों का अवतरण हो भी जाता है तो कवि की मर्यादित प्रवृत्ति उसे प्राण बँडने से रोक लेती है। उसकी अतश्चेतना का नियंत्रण ऐसे वर्णन में बाधक हो जाता है। यह शृङ्गार की पूर्ण निष्पत्ति करने के पूर्व ही चेतन होकर आराध्य की विराटत और उदात्तता का मवेत कर देता है। फल यह होता है कि पूर्णरस निष्पत्ति न होकर रमाभास मात्र होकर रह जाता है। राम-साहित्य में रूप-सौंदर्य वर्णन और शृङ्गार-विवर्चन के क्रमिक विकास के न होने का यही कारण है अथवा राम के जीवन में ऐसे अवसरों की कमी नहीं है जहाँ पहुँचकर कवि को शृङ्गार एवं रूप-सौन्दर्य वर्णन का प्रसंग न प्राप्त हो सकता था।

राम के चरित्र में रूप सौंदर्य वर्णन के अनेक प्रसंग आ सकते थे। आरम्भ में वान रूप 'मूर के समान माहक' बाने का प्रयोग किया जा सकता

या यद्यपि उम वाल रूप का मूर के कृष्ण के समान उमुक्त और स्वच्छन्द वातावरण नहीं बन पाना । राम राजपुत्र थे, कृष्ण गोप पुत्र थे । दोनों की स्थिति और मर्यादा में अंतर था । कृष्ण अपने घर की बहारदीवारी के परे प्रवृत्ति के खुले प्रांगण में अपनी मधुरता, अपना रूप, अपनी मोहकता को बिखेर सकते थे सम्प्राप्ता से भीड़ा कर सकते थे गोपियों के आकर्षण का भेद बन सकते थे, अपने रूपावधन से सबको मुग्ध कर सकते थे छेड़ छाड़ हास परिहास से वातावरण को मृदुल भावक और भादक बना सकते थे और ये सारे काम उन्होंने किये भी, परन्तु राम का राजपुत्रत्व इसमें बाधक बना हुआ था । तुलसी के 'कवितावली' में एक दो स्थलों पर ऐसा बखान किया भी है परन्तु वह बलपूर्वक जोड़ा हुआ लगता है क्योंकि राजमर्यादा में ऐसा बालक है अथ लड़को के साथ सरयू के तट चौराहा बाजारों में डोलता फिरे, इसे तात्त्विक बुद्धि स्वीकार नहीं कर पाने । राम की पारिवारिक स्थिति के सम्मम यह बखान वाल्य आपत्य मात्र है परिस्थिति के अनुरोध से नहीं । कृष्णभक्त कवियों के समक्ष ऐसे नियन्त्रण का कोई प्रश्न ही नहीं था । श्रीकृष्ण जीवन के प्रत्येक क्षेत्र में उमुक्त थे । एक मुक्त विहंग की भांति उनकी उड़ान भी निडर होकर चलती रहती थी । इसीमे वे इसके आलम्बन में थे । वास्तव्य और शृङ्गारालि सभी क्षेत्रों में उनकी भादक रूप एक समान है । राम-वाक्य में भवगर थे, परन्तु बखान का अभाव है । यदि वही बखान है भी तो वह मर्यादित है । यथा -

‘सुन्दरता मरजाद मयानी । जाइ न कोटिहु बदन बरानी ।’

यहाँ भीरी या सीता के सौन्दर्य बखान में कवि की सैसनी दब जाती है । तब भी है जिस रूप को देत कर राम का सहज पुनीत मन भा खुशिन हो जाता है वह सौन्दर्य बखान की परिधि में नहीं आ सकता है । तुलसी इस अतीविक सौन्दर्य के साथ उनकी महजता का ध्यान भी रखते हैं “सहज मनोहरमूर्ति दाऊ । कोटि काम उपमा लपु सोऊ ।’ के सरलता से अपनी बात कह देते हैं कि सीता के मृजन में-

जनु विरचि सर्वांग नितुनाई । विरचि बिस्व कहूँ प्रगट देनाई ।

सुन्दरता कह मुँह बरई । छविगृह दीप गिता जनु बरई ॥”

इस बखान में मोक्षगिा सी मोक्षा की अन्वयानि साधार हो जाती है । इसीमे कवियों का उपमा हो नहीं मिलती, “नव उपमा कवि रहे जुगरी । -जुन

‘जो छवि मुधा पयोनिधि होई । परम रूपमय कच्छप सोई ।
 सोभा रजु मदर सिंगारु । मथ पानि पवज निज भारु ।
 णहि विधि उपजै लच्छि जब, सुदरता सुखमूस ।
 तदपि सकोच समेत सब, कहहि सीय समतूस”

इन सभी उद्धरणों से स्पष्ट है कि सीता के सौंदर्य-वर्णन में चित्र योजना का नितांत अभाव है। रूप के समुचित प्रभाव के लिये चित्र विधान की परम्परा माय रही है परन्तु इस स्थल पर तुलसी ने रूप चित्र उपस्थित न करके केवल कथन द्वारा उसका वर्णन किया है। कौरे कथन में रसात्मकता का अभाव होता है। यही कारण कि तुलसी के इस रूप-वर्णन में हृदय रम नहीं पाता। कवि का प्रयास उसके बौद्धिक उद्धान में खो जाता है और मर्यादा का नियन्त्रण रूप का यथाय चित्र प्रस्तुत करने में बाधा उपस्थित कर देता है।

राम के शृङ्गार और उनके रूप सौंदर्य की मोहकता का वर्णन जनक-पुर तथा वन माग आदि प्रसंगा पर हो सकना था और हुआ भी, परन्तु उसकी शुद्ध भूमि पर नहीं। राम का देवरव अपनी ‘उदात्तता’ से साथ इन कवियों के मस्तिष्क में सदा बना रहा। फल यह हुआ कि रूप का आकर्षण ‘सौंदर्य के आश्रय के प्रति न होकर उपात्त’ के आश्रय के प्रति हुआ। इससे श्रीकृष्ण के रूप सौंदर्य जसी मादकता राम काव्य में नहीं आ सकी। ‘बरवै रामायण’ में सीता की सखिया राम के रूप का परिहास सीता के रूप की तुलना में करती हुई कहती हैं “गरव करहु रघुनन्दन जनि जीय भाहि । देखहु आपनी मूरति सिय की छाँह ।’ इस बरव में रूप-वर्णन का एक आभास मात्र है। इससे बिम्ब विधान नहीं हाता। इसने अभाव में यह उत्तम काव्य की थोड़ी में नहीं आता।

वन माग में सीता की अनुभाव-परक चेष्टाएँ ग्राम बधुओं के माध्यम से प्रकट हुई हैं, साक्षात् रूप में राम के समक्ष नहीं आती हैं क्योंकि सीता राम की प्रियतमा अथवा प्रेमिका की भाव सधनता के सग वर्णित न की जा कर एक दामी की आत्म समर्पण की भावना से आप्लावित होती हुई प्रस्तुत की गई हैं। सीता के लिये ‘राम’ ‘नाथ’ हैं। ऐसे ‘नाथ’ जिनके समक्ष अपनी कोई अभिनाया नहीं, कोई रुचि नहीं और कोई व्यक्तित्व नहीं। यहाँ सेव्य राम में अपने व्यक्तित्व का सम्पूर्ण विलय आत्मापण तो है परन्तु लौकिक दृष्टि से शृङ्गार रम का साधक नहीं है। वन रम निरणय पर पहुँच सकते हैं कि

राम-काव्य म साधका की दास्य भक्ति परव भावना के कारण शृङ्गार रस का सर्वाङ्गीण स्फुरण नहीं हो पाता । शृङ्गार रस की पूर्ण निष्पत्ति के अभाव म उस रस के साधक उपवरणा का बणन सम्भव नहीं हो पाता । भालम्बा के उद्दीपक गुण और चेष्टाया की अवलम्ब करी म मर्यादा नियन्त्रण का काय करती है । रूप मोदय, नख शिखर आदि का बणन दास्य भक्ति की दृष्टि से निरर्थक और अनधिकार चेष्टा है । प्रायु एवं विरहिता होती हुई भावनाभा का ताल मेल बठाना अनावश्यक माना जाता है । वय सचिक्ता की विभिन्न चेष्टाएँ और युवावस्था के अनुभाव काम सवेत की परिधि मे घाते हैं । नायिका भेद और विभिन्न नायिकाओं की त्रियाया, चेष्टाया आदि का बणन कामुकता का प्रदर्शन माना जाता है । रमणी का रूप निन्द्य, अनावश्यक हाड भाँस का बाह्य संयोजन कहा गया है । उस रूप की अप्राप्तता की प्रतिष्ठा की गई । उसे नरक म ले जाने का साधन माना गया । उसे ताड़ना के योग्य माना गया । विचार करने की बात है कि जिस राम-साहित्य म नारी और उसके रूप की यह दशा थी, शृङ्गार के उद्दीपक जिस भालम्बन के अस्तित्व की स्वीकार की भावना पर ही कुठाराघात किया गया था, ऐसे राम साहित्य का गृजनकर्ता कवि नारी या पुरुष के रूप-सौन्दर्य का बणन क्यों करता ? उसकी उपयोगिता क्या होती ? रूप-सौन्दर्य तो रीभन या रिभाने के लिय होता है । इस रीभ की उपभाग मूलक भावना सबविदित ही है । उपभाग का आवरण शारीरिक होने से काम प्रधान हो जाता है । काम राम-काव्य की दृष्टि म गहणीय है और काम की साधक नारी त्याग्य है । अतः राम काव्य म रूप सौन्दर्य के संचित कोप नारी की मधुरिमा मोहकता नावण्य छवि आदि के बणन का प्रश्न ही नहीं उठता । इस बणन के अभाव म शृङ्गार की महत्ता राम काव्य म नहीं हो सकी । वहाँ कवि राम की शक्ति और शील बणन की इयत्ता म ही बँधा रहा । इससे उसका आराध्य अनुकरणीय और आदर्श रूप वाला होगया उसके दुष्ट दलन जैसे कारणों मे कम-सौन्दर्य और उत्साह नामक भाव तो मिल जाता है, परन्तु वह रति भाव का आश्रय नहीं बन सका । रति स्थायी भाव के बणन की महत्ता और प्रमुखता न रहने से शृङ्गार रस का पूर्ण स्फुरण नहीं हो सका । शृङ्गार ही रसरज माना जाता है । राम के जीवन म इस रस की उचित स्थान नहीं मिला । इससे वे इस रस के अधिष्ठाता रूप मे प्राप्त नहीं हुए । इनकी तुलना म श्रीकृष्ण के समक्ष इस प्रकार की सीमा रेखाएँ नहीं थी । इसीसे उनकी मायता रस के अधिष्ठान के रूप म हुई । राम की तुलना म श्रीकृष्ण के रस अधिष्ठातृ रूप के कारण पर विचार कर लेना समीचीन होगा ।

मधुर रस-अधिष्ठाता के रूप में श्रीकृष्ण—

राम और श्रीकृष्ण के जीवन के मूल दृष्टिकोण में प्रमुख अन्तर यह है कि राम ने लोक मर्यादा के लिये नारी का त्याग किया और श्रीकृष्ण ने आत्म-मर्यादा के लिये नारी को ग्रहण किया। नारी के इस त्याग और ग्रहण में ही दोनों के चरित्र का विवास होता है। राम की मर्यादा में लोक-संग्रह है और कृष्ण की मर्यादा में आत्म-संग्रह है। राम की दृष्टि में समष्टि चेतना है और कृष्ण की दृष्टि में आत्मचेतना। इसी आत्म चेतना के कारण श्रीकृष्ण के चरित्र का आरम्भ उस बिन्दु से है, जहाँ राम के चरित्र की समाप्ति हो जाती है अर्थात् राम मर्यादा को स्थापित करके जीवन के उद्देश्य को पूरा कर लेते हैं और कृष्ण उसी मर्यादा को तोड़कर जीवन को आरम्भ करते हैं। राम के जीवन में नियन्त्रण है सीमा है, कृष्ण का जीवन स्वच्छन्द और असीम है। राम के जीवन का आरम्भिक काय क्षेत्र अयोध्या के राजमहल है और श्रीकृष्ण का सम्पूर्ण ब्रज प्रान्त। इससे श्रीकृष्ण का चरित्र उन्मुक्त और रस पूर्ण बन गया। उनकी इसी रसवत्ता के कारण उन्हें शृङ्गार रस के अधिष्ठाता के रूप में स्वीकार किया गया। इस रूप में यह स्वाभाविक था कि उनके रूप सौन्दय का वर्णन प्रत्येक अवसर एवं प्रसंग पर किया जाता। श्रीकृष्ण के चरित्र में सौन्दर्यानुभूति की इस व्यापकता के कारण कवियों ने इसका पूरा-पूरा लाभ उठाया और उन्हें ऐसे रूप में प्रस्तुत किया कि वे सौन्दय के एक मात्र प्रतिष्ठाता बन गये।

श्रीकृष्ण सोनह बला पूर्ण अवतार हैं। वे सीला पुरुष हैं उनकी सीला के लिये ही सम्पूर्ण ब्रज का विस्तार है। इस सीला में आकर्षण है माधुर्य है। इसी माधुर्य का रसास्वादन उनकी ब्रजलीला का चरम ध्येय है। अपनी सुन्दरता की अखिल मोहकता के कारण उन्हें इस ध्येय की प्राप्ति हो जाती है। उनके चरित्र प्रसंग में केवल श्रीकृष्ण ही नहीं, अपितु गोपियों को भी सौन्दय की अनुभूति और उपभाग के पर्याप्त अवसर मिल जाते हैं अर्थात् आलम्बन और आश्रय दोनों ही सौन्दय के आगार हैं उन्हें सौन्दर्यानुभूति होती है और दोनों ही एक दूसरे के रूप गुण की परख करते हैं। इस प्रकार सम्पूर्ण कृष्ण काव्य ही सरस और मधुर बन जाना है। इस काय के मधुर होने के अर्थ भी अनेक कारण हैं —

(१) कृष्ण काव्य में वात्सल्य रस की प्रतिष्ठा की गई है। बाल-रूप में श्रीकृष्ण की अनेक लीलाओं का वर्णन है। उनकी रूप-माधुरी सदा से सबको आकर्षित करती थी। उनके अंग में लावण्य है। उनकी आँखें, दाँत,

मुख छवि आदि को देखकर यशोदा भूली नहीं समाती है। कृष्ण का घुल घूसरित रूप, उनका रँगना मोठ वचन, कुञ्चित घुँघराले केशराशि वठ माल, वध-नख मक्खन लगा मुख आदि इतने रूप चित्र हैं कि बाल रूप का अनुपम सौंदर्य प्रकट हो जाता है उनकी सुंदरलाई का वर्णन हा ही नहीं पाता है। प्रसाधना आदि में कुलही लटकती हुई लटुरिया नील, श्वेत और लालमणियाँ की लटकन आदि से शोभा बन जाती है। इस शोभा का वर्णन दो दृष्टिकोणों से किया गया है —

(क) यशोदा की दृष्टि से 'लाला रूप में श्रीकृष्ण के रूप-सौंदर्य का वर्णन।

(ख) गोपिया और कवि की दृष्टि में श्रीमद् योगेश्वर और किशोर रूप का वर्णन।

इन दोनों ही दृष्टिकोणों में श्रीकृष्ण के रूप सौंदर्य का वर्णन ही अधिक मिलेगा। वही पर किसी भी प्रसंग में श्रीकृष्ण का सौंदर्य ही वर्णित है।

(२) श्रीकृष्ण का ब्रीडा-क्षेत्र विस्तृत था। उनके जीवन में ऋतु और उत्सवों के अनेक अवसर थे। प्रवृत्ति यमुना वन कुञ्ज वशीवट आदि अनेक स्थल थे। नंदम और बरीस के कुञ्जा में विहार ब्रीडा का आनंद था। ऐसे मादक एवं उद्दीपक वातावरण का पावर वीन रूप रमित्र इसकी अपेक्षा कर सकेगा।

(३) श्रीकृष्ण की मुरली का नाम-सौन्दर्य उनकी रसिकता का चोतक था। मुरली के माध्यम से गोपिया का नाम लेकर उनका आह्वान उनके रूप प्रेमी हृदय का चोतक था। ऐसे प्रसंग पर रूप-वर्णन और रूप के आस्वादन का संभव है।

(४) श्रीकृष्ण के जीवन में मर्यादा की जटिलता नहीं थी। वे स्वच्छन्द थे और उनकी प्रियाभा में भी यही स्वच्छन्ता बतमान थी। राम का जीवन मर्यादा के बंधना में जकड़ा हुआ था। वह न तो कृष्ण के समान भूम संवत थे और न भय किसी नारी से छेड़ छाड़ ही कर सकते थे। रूप का वर्णन, उसकी प्रसादा, उसका आनंद मगध कुछ राम के लिये त्याग्य था। एक वाक्य में यह कह सकते हैं कि राम व जीवन में शृद्धार व रस रात्रत्य का स्थापित करने की न तो क्षमता थी और न साहित्यिक परम्परा ही। कृष्ण का भवनार ही इंगित्य हुआ था कि गोप-नलनाभा की दाम्पत्य रति विषयक भावनाओं की मृत्ति के लिये अपनी सम्पूर्ण मान्यता और सौन्दर्य वज्र की वीधियों में डगर दें। इसी कारण शृद्धार के आशय श्रीकृष्ण का, राम नहीं।

(५) राम और कृष्ण में प्रकृति का एक अन्तर और है। राम आरम्भ से ही गंभीर थे। उनकी यह गंभीरता जीवन के प्रत्येक क्षेत्र में दिखाई पड़ती है। उनका व्यक्तित्व अनुभवा से पुष्ट समता है। वनगमन के अवसर पर पद्मसूत और सीता से की गई उनकी वार्ता उनके अनुभव की गुह्यता और महत्व को व्यक्त करती है। उनका प्रत्येक कदम सुविचारित था। उनका दार्शनिक विवेचन प्रौढ़ मस्तिष्क की उपज थी। ऐसे राम के जीवन में गंभीरता हो सकती थी, चपलता नहीं। अतः रूप-सौन्दर्य के वर्णन का प्रश्न ही नहीं उठता है। बिना आश्रय के सात्विक रति भाव का आविर्भाव नहीं होता। रति के अभाव में व्यक्ति राम का अधिष्ठाता नहीं बन सकता और न शृङ्गार का आश्रय हो। इसी से राम शृङ्गार के आश्रय नहीं बन सके। वह गौरव श्रीकृष्ण को प्राप्त हुआ।

(६) श्रीकृष्ण का जीवन आरम्भ से ही चपल था। उनकी 'लरवाई' सत्र कही दीख पड़ती है। वे नटवट शरारती, उद्दण्ड, चोर चपल, रसिक और लँगरवाई करने वाले हैं। इन सबका उद्देश्य दूसरा को दुःख देना नहीं था अपितु उन्हें प्रसन्न करना था। लोग उनकी इन क्रियाओं से रीझते थे। उनका उद्दीपन हाता था। इसी से गापिया चाहती थी कि कृष्ण उनसे छेड़ छाड़ कर उलाहना ता एक दिखावा था। बालका की चपलता स्त्रियाँ के लिये माहक होती ही है। श्रीकृष्ण के दुहर व्यक्तित्व से गापियाँ और भी अधिक प्रभावित होती थी। वे यशोदा के समक्ष बालक और गोपिया के समक्ष एक रसिक किशोर थे। उनकी यही रसिकता उह राम का अधिष्ठाता बनाती थी। यहाँ एक उदाहरण पर्याप्त होगा —

“जबहि सरोज धर्यौ थी फल पर, तब जमुमति तहँ आई।

तत छन रुदन करत मन मोहन, मन में बुधि उपजाइ।

देखो बीठ देन नहि माता, राम्यो गँद बुराई।” सूरसागर

इस उदाहरण में श्रीकृष्ण का बाल एवं तरुण रूप दोनों एक साथ वर्णित है। उनकी चतुराई प्रशंसनीय है। अवसर के अनुकूल बात का बनाव लेने की क्षमता है। वे यशोदा के समक्ष बाल चपलता का प्रदर्शन करते हैं। यशोदा इस भालेपन पर चोटावर हो जाती रही होगी, परन्तु गोपी के लिये उनका यह रूप उद्दीपक रहा होगा। राम के जीवन में कोई कवि ऐसे रूप चित्रण की कल्पना भी नहीं कर सकता था। चपलता के प्रति आकर्षण नारी की एक स्वाभाविक कमजोरी है। इस दृष्टि से कृष्ण की लँगरवाई उनका आकर्षक गुण बन गया था। यह गुण रति भाव का उद्बुद्ध करने में पूर्ण समर्थ

था। अतः नारी विचारों एवं प्रकृति के गुण तथा भावनात्मिक अभ्युपन व आधार पर शृङ्गार रस के आश्रय और अभिप्राय शीघ्र ही हो सक्त थे, राम नहीं।

अजय होती भूला, रास, गावधन-पूजन आदि प्रसंगा पर भावनाओं की अभिव्यक्ति की सुखी छूट है। ऐसे अवसरों पर छेदछाद या हास-हुरिहास के पर्याप्त कारण उपस्थित हो जात हैं। होती म एक दूसरे पर रंग डालना, मुक्त मोड़कर अनिच्छा प्रकट करना आदि अनुभावों का चित्रण अच्छा हुआ है रस को उद्दीप्त करने वाले ऐसे प्रसंगा का राम व जीवन म सवया प्रभाव था।

विद्यापति, जयदेव और चण्डीदास ने राधाकृष्ण व शृङ्गार रूप का पर्याप्त बखान कर दिया था। पृष्ठभूमि तयार थी उसको विकसित करना मात्र शेष था। इसमें भक्त ब्रिया ने योग दिया और रीतिनालान ब्रिया न उसका विकास किया। सारांश रूप म कहा जा सकता है कि कृष्ण नाम्य की परम्परा परिस्थिति आदि सभी उनका रस व अभिप्राय होने के पक्ष म थी परन्तु राम-नाम्य की पृष्ठभूमि इस रूप म नहीं थी। वास्तविक और आभास्य रामायण म उनके आलोच सामान्य स्वरूप की चर्चा हुई थी। भक्तिवाक व रामकाव्य म ये दोनों ग्रन्थ उसने प्रमुख उपजीव्य थे। इन दोनों म स गिती से भी रामरूप का रस दृष्टि से ऐसा बखान नहीं था कि उनको शृङ्गार का अभिप्राय होने म सहायता मिलती। पक्ष यह हुआ कि राम काव्य आदर्शों-मुख हो गया और कृष्ण-नाम्य अपनी सम्पूर्ण सुन्दरता और आकर्षण व साथ आरु होने लगा। इसी से शीघ्र ही शृङ्गार रस का अभिप्राय मानकर उनका रूप सौन्दर्य का अनुपम और अनुलनीय चित्र सम्पूर्ण मध्यवर्तीन कृष्ण नाम्य म अंकित किया गया। इसी रूप सौन्दर्य का बखान इस अध्याय म किया गया है।

सौन्दर्य के गुण परक उपादान—

सौन्दर्य की आध्यात्मिक चेतना तमश भीतिक चिन्तन म परिवर्तित हो गई। ब्रह्म के सौन्दर्य निरूपण म ज्योति को सारे विश्व के सौन्दर्य का मूल स्रोत माना गया था परन्तु परवर्ती साहित्य म सौन्दर्य के ऐंद्रिय रूप की प्रधानता होती चली गई और इस बखान का आलम्बन मानव प्रथवा मानव व रूप म ईश्वर होने लगा। ऐसे आलम्बन का चित्र भीतिक दृष्टि से होन व कारण मानवीय सम्बन्ध के माध्यम से स्पष्ट किया गया है। इन सम्बन्धों म अपत्य स्नेह और कात्ता प्रेम की महत्ता हो सर्वोपरि रही है। दोनों म रति भावना है जिस वास्तव्य रति और दाम्पत्य रति की मना प्रगट की गई है। शृङ्गार का प्रधान आलम्बन स्त्री रूप का सौन्दर्य है। या तो पुरुष सौन्दर्य को

भी वरुण का आचार बनाया गया है, परन्तु स्त्री सौंदर्य की प्रधानता है। दोनों का सौंदर्य मिलकर मानवीय सौंदर्य की पूर्णता का आभास कराने हैं। इस सौंदर्य के वरुण में कविता की दो दृष्टियाँ काम करती रही हैं (१) मानवीय सौंदर्य में पुरुष की अपेक्षा स्त्री के रूप सौंदर्य के चित्रण में अधिक रुचि का प्रदर्शन (२) इस सौंदर्य के स्फूर्तिकरण के लिए प्रकृतिगत सौंदर्य का ग्रहण। प्रकृति का सौंदर्य मानव के लिए आदर्श का काम करता रहा है। मानवीय रूप-सौंदर्य को स्पष्ट करने के लिए रूप में स्थित कतिपय गुणों की अवस्थिति मानी जा सकती है। ये गुण दो प्रकार के हो सकते हैं (१) भौतिक स्थूल गुण (२) सूक्ष्म एवं प्रभावोत्पादक गुण।

(१) भौतिक स्थूल गुण—स्थूल गुण आकारादि की स्थूलता को व्यक्त करता है। आचार्य श्वेताचर्य ने औचित्य शब्द के अन्तर्गत इसे समेट लिया है। शरीर के प्रत्येक अंग का औचित्य शरीर को सुन्दर बना देता है। पारश्वात्य सौंदर्य शास्त्र की दृष्टि से यही औचित्य वस्तु की सापेक्षता, संगति, मेलन, समता और सानुपातता में है। इस आधार पर वस्तु का सौंदर्य अंग प्रत्यंग के सुश्लिष्ट यथाचित सन्निवेश पर निर्भर करता है। नख शिख का सौंदर्य इसी धारणा की पुष्टि करता है। इसमें अंगों का गठन, आकार, मृदुता, कामलता आदि गुणों का निरूपण होता है। शरीर की समग्रता का निर्माण अंगों से ही होता है। अंग अंगों का सुन्दर होना आवश्यक है, क्योंकि कुरूप अंगों की समग्रता में सौंदर्य व्युत्पन्न नहीं हो सकता। नख शिख में अंगों के ग्रहण का दूसरा कारण यह है कि नाम रूपात्मक जगत का भौतिक प्राणी स्थूल आकार को ग्रहण करके ही सौंदर्य का स्वरूप निरूपित कर सकता है। इस स्थूलता के प्रति कवियों का मोह था। इसी कारण अप्रस्तुत-योजना में भी उसकी कल्पना नितांत वायवीय न होकर स्थूल जगत का आधार होती थी।

इस स्थूल जगत के चित्रण में नारी-सौंदर्य के प्रति विशेष आग्रह दीख पड़ता है। इस आग्रह में पुरुष कवियों की भावपूर्ण मूलक प्रवृत्ति काय करती है। वह नारी का मांसल सौंदर्य की ओर आकृष्ट होकर उसके अंग प्रत्यंग के वरुण में रुचि व्यक्त करता है। इसी कारण भारतीय नख शिख वरुण परम्परा के प्रति कवियों का आग्रह रहा है। इस वरुण में अंगों के सुश्लिष्ट सन्निवेश की महत्ता है।

(२) अप्रस्तुतता की स्थूलता—भारतीय कवियों ने सौंदर्य का कल्पना में मानवीय धरातल का आधार लेकर उसे अनौचित्यता प्रदान की है। उसका अप्रस्तुत विधान मानव ज्ञान न होकर ईश्वर या प्रकृति-वृत्त है। सौंदर्य सम्बन्धी उनकी उच्च दृष्टि प्राकृतिक उत्कर्षण का संयोग में अनिमाननीय तत्त्वों की

सोज कर लेती है। वह चंद्रमा, सूर्य, नक्षत्र, कल्प वृक्ष, अमृत सुधा जुहवाई देवता कमलनाल आदि के माध्यम से स्वर्गाय तत्वों को ढूँढ़ लेता है। सौंदर्य की समग्रता के लिए उमा, रमा उवशी लक्ष्मी आदि को अप्रस्तुत बनाता है। इनके माध्यम से भौतिक सौंदर्य को व्यञ्जित करता है। प्रकृति का अपना आधार बनाता है और उसकी पूणता से अपनी पूणता का प्राप्त करना चाहता है। इन वस्तुओं के समुच्चय में स्त्री मौल्य विषयक उसकी धारणा स्पष्ट हो जाती है।

(१) सूक्ष्म-सत्व—सौंदर्य निरूपण के सूक्ष्म तत्वों का आकार नहीं होता परंतु उसमें निहित शक्ति की प्रभावोत्पादकता अपरिहाय है। नारी का मासल सौंदर्य कामादीपक गुणों से समृद्ध है। जो नारी जिस मात्रा में इन्द्रियों को क्षुब्ध करती है, उसका सौंदर्य उतना ही अधिक है। अभिनव गुप्त ने नारी की वीर्य विक्षोभन शक्ति को ही उसके रूप की कसौटी स्वीकार किया है। इस प्रकार इनके सौंदर्य चिंतन में काम रस को प्रधानता दी गई है और इसी आधार पर सौंदर्य का निर्धारण किया गया है।

(२) सौंदर्य का दूसरा सूक्ष्म गुण सावण्य है। सावण्य मोती की आभ्यंतर छाया की तरलता की भांति अगाध में चमकने वाला गुण विशेष है। अपने आप में प्रकाशित होने वाले इस गुण से शाभा की वृद्धि हो जाती है। मध्यकालीन कवियों ने सौंदर्य निरूपण में श्रीकृष्ण को सावण्य-निधि माना है।

(३) माधुर्य की गणना सौंदर्य के अग्र गुणों में है। सभी अन्न स्थावरा मरणीयता को धारण करना माधुर्य कहा जाता है। जो वास्तव में सुन्दर हैं वे प्रत्यक्ष अवस्था में मरणीय लगते हैं। विपरीत परिस्थिति में भी यह सौंदर्य घटता नहीं। संस्कृत कवियों में कालिदास की सूक्ष्म सौंदर्य चेतना इस गुण की ओर बार-बार आकृष्ट होती रही है। उन्होंने बताया है कि जटा धारण कर लेने पर भी पावनी का सौंदर्य बसा ही बना रहा जसा बेणी धारण करने पर बना रहना है। यथा प्रसिद्ध मधुर शिरोरुहेजटाभिरप्यवम-भूताननम्। यह सौंदर्य किसी अवस्था में विकार-अस्त न होने से अलौकिक कहा जायगा।

(४) बाह्य प्रभावना के अभाव में सौंदर्य का भासित होना जनक स्वनिभरत्व गुण का व्यक्त करता है। जो सौंदर्य प्रभावक उत्पत्ति की ओर नहीं करता वह अपने आप में पूण माना जाता है। ऐसा पूण सौंदर्य आत्म निभर रहना है। मुरलीदान के लिए इन बाह्य वस्तुओं की कान्ति प्रायः अपरता भी नहीं रहती।

(५) रमणीय रूप की प्रधान विशेषता प्रतिक्षण की नवीनता है। रूप की महत्ता इसी में है कि वह प्रतिक्षण, बार बार दशक के हृदय को आकर्षित एवं आर्वाजित कर ले। भावक उसे मग्न नये रूप में दमे। वह सौन्दर्य पकड़ में न आ सके, उसे रूपाकार या रमादि में बाधा न आ सके। ऐसा रूप सदा स्पृहणीय माना जायगा। श्रीकृष्ण का रूप इसी प्रकार का था। प्रतिक्षण की इस नवीनता और परिवर्तनशीलता के कारण उस रूप से 'रति' नहीं की जा सकती। गोपी कहती है कि 'स्याम सो बाहे की पहिचानि। निमिष निमिष वह रूप न वह छवि, रति कीजै जेहि आनि।"

उपयुक्त विवेचन के आधार पर यह स्पष्ट हो जाता है कि सौन्दर्य की स्थूल एवं सूक्ष्म विशेषताओं की ओर कवियों का ध्यान गया है। आकार, विरामादि स्थूलता के बोधक हैं और नवीनता, आत्मनिभरता, लावण्य, रमणीयता आदि से सौंदर्य के सूक्ष्म गुण का गान होता है। इन गुणों से समुक्त होकर सौंदर्य पूरा हो जाता है। इन सौंदर्य विवेचन में ये गुण उनके प्रधान तत्व होंगे। इन सभी गुणों का प्रादुर्भाव युवा काल में होता है। इससे युवा काल के गुणों में इनका आधार लिया जायगा। इसे वय-सौंदर्य के अन्तर्गत स्पष्ट किया जा रहा है।

वय सौंदर्य—सौंदर्य के दो विभाग 'स्थूल और सूक्ष्म' किये जा चुके हैं। इनमें स्थूल सौन्दर्य भौतिक उपादानों या आधारों का लेकर चलन वाला होता है। सूक्ष्म सौंदर्य में शोभा, वात्ति जम तत्वा का ग्रहण होता है। इन तत्वा के ग्रहण से मानव सौंदर्य की अभिव्यक्ति की जाती है। मानव का यह सौंदर्य नय नम की दृष्टि से उसकी अवस्था पर निर्भर रहता है। बाल्यावस्था का सौंदर्य, बालक की चपलता, त्रीडा आदि में व्यक्त होता है किशोरावस्था में अंगों के विकास गठन, शोभा आदि से इस सौन्दर्य की प्रतीति होती है और प्रौढावस्था में यही सौंदर्य गंभीरता और गुग्गुता आदि के द्वारा प्रकट होता है। भक्तिकालीन रचना में बाल और किशोर अवस्था से सौंदर्य का ही वर्णन है।

भक्त कवियों ने अवस्था की दृष्टि से आलम्बन के रूप सौंदर्य, लिया चैष्टाओं आदि के नैतिक परिवर्तन का वर्णन किया है। मानव की इन अवस्थाओं में पुरुष एवं नारी दोनों के सौंदर्य का वर्णन हो सका है। पुरुष रूप में श्रीकृष्ण के सौंदर्य का अकन जन्मकाल से आरम्भ कर दिया गया था। राधा-वल्लभी सम्प्रदाय के भक्त कवियों ने राधा बाल वर्णन का भी काव्य में उचित स्थान दिया है। राधा और कृष्ण दोनों की चैष्टाओं और शृङ्गारिक प्रवृत्तियों में इनकी दृष्टि रमी है। ऐसे ही प्रसंगों पर उनकी अवस्थाओं का

सनेत मिल जाता है। गापी द्वारा श्रीकृष्ण की 'अचमरी' का उलाहन देने पर यशोदा कहती है कि मेरा कुंवर तो अभी पाच ही बरस का है और अभी भी रात्रि दूध मागता है। अतः वह इन बातों को कैसे जानता होगा।¹ एक अन्य स्थल पर ऐसे ही प्रसंग में श्रीकृष्ण को दस वष का बताया गया है।² गाछड़ि प्रसंग पर उनकी आठ बरस की अवस्था का बयान है आठ बरस को कुंवर कहैया, कहा कहति तुम साही।³ इस अवस्था में ही उनकी बुद्धि विकसित हो चुकी थी। यशोदा भी इस विकास पर आश्चर्य प्रकट करती है।⁴ ऐसे ही स्थल पर राधा का सात बरस का बताया गया है।⁵ इस सभी उद्धरणों से प्रकट हो जाता है कि श्रीकृष्ण की शूद्राजी सीतामो का आरम्भ उनकी पीण्डावस्था से हो जाता है। यह पाच वष से लेकर दस वष की अवस्था है। यहाँ कवि की दृष्टि में श्रीकृष्ण के दोहरे व्यक्तित्व की कल्पना की गई है। व यशोदा के समान बाल भाव से और गोपियों के समान तरुण भाव से आते हैं। गोपिया उनकी इस सीता को जानती हैं और उन्हें तब मात्र का पिता समझती हैं।⁶

श्रीकृष्ण के किशोर वय में उनकी शोभा अधिक वर्णित है। इस वय में युवतियों का मोह लेने वाले गुणों का विकास होता है। इसके लिए उनका द्वादश वष की अवस्था का बहाना अनेक पदा में मिल जाता है।

गये स्याम तहि म्वालिन कं घर।

तब भए स्याम बरस द्वादस के रिक्त लई जुवति ता छवि पर।

सूरसागर पद ६१६

1. वहाँ मेरे कुंवर पाँच ही बरस के राई अजहूँ सुप पान माँग।

तूँ वहाँ ठीठ जोवन प्रसन्न सुदरी, फिरनि इठलाति गोपाल भाग।

सूरसागर। पद ६२५

2. मेरी हरि कहें दमहि बरस को तुम री जावन मद उमगानी।

साज नहा आवति इन सगरनि, कस घों कहि आवति बानी।

सूरसागर। पद २१०८

3. सूरसागर। पद १३७१

4. आठ बरस को कुंवर-कहैया इतनी बुद्धि कहाँ त पायो।

माता स दाहनी कर दीहौं तब हरि हैंगन रहन को धायो। सू. १२८५

5. भई बरस सात की सुभ घरी ज्ञान की प्यारी गौड़ ज्ञान की, बची भारी।

सूरसागर १३१७

6. हरि जात है तब-मत्र सींगी बजु टाना।

बन में तमन कहाँ धर्ग आवन न दीना।

गुगल शोभा या गुगल केनि में राधा और कृष्ण दानो की अवस्था बारह वय की बताई गई है।^१ इसी अवस्था में समागन और अनुगम का पूरा और सफल कथन हो सका है। राधा की इस अवस्था का सूर न स्वतन्त्र रूप से बणन किया है।^२ इस कथन में द्वादश वरस को 'भारि' विशेषण में व्यक्त किया गया है। इससे यह ध्वनि निकलती है कि यही अवस्था विशेष गुरुत्व और प्रहता की होती है। इसे शास्त्रीय दृष्टि से वय सत्रि की अवस्था मानते हैं।

शृङ्गार की विकसित होती हुई भावनाओं का यह प्रथम काल है। इसी से कविया ने पूरा तन्मयता के साथ इस काल के रूप-सौन्दर्य एवं लावण्यादि का सफल चित्रण किया है। ऐसा प्रतीत होता है कि इन कवियों की दृष्टि में वय सत्रि के सुख की बहुत महत्ता है। गोपिया इसी भाव का व्यक्त करती हैं।^३ नारी के वय औन्नत्य की दृष्टि से इसे युवाकाल में मानते हैं जिसके चार विभाग वय सत्रि, नव्य यौवन, व्यक्त यौवन और पूरा यौवन किये गये हैं। भक्त-कवियों की दृष्टि में केवल वय सत्रि और नव्य यौवन काल की शोभा ही अधिक रमणीय प्रतीत होती है। राधा के रूप-सौन्दर्य के अवन में इसी काल पर दृष्टि केन्द्रित रही है। अथ गोपिया की अवस्था विभिन्न कालों की थी।

राधा की अवस्था के इस काल का यह संकेत उसके निये प्रयुक्त विशेषणों द्वारा बताया गया है। वयस की उठान, चाहे दिन की राधा भात्री छोटे दिन की राधा का चित्र प्रस्तुत किया गया।^४ इन विशेषणों से उसके वय सत्रि काल की ही व्यञ्जना होनी है। यहाँ वयो मुग्धा और नवल

^१ (i) द्वादश काह द्वादसी आपुन, वह निसि वह हरि राधा जोग।

वह रसवी भसवनि, वह महिमा, वह मुमुक्नि, वसो सयोग। सू. २६४८

(ii) जसो स्याम नारि यह तसी, सुंदर खोरी सोहे।

वह द्वादस वहऊ दश द की, ब्रज जुवनिनि मन मोहे। पद २४२१

^२ अग अग भवसाकि सामा मनहि देखि विचारि।

सूर मुख पट देनि काहे न, वरस द्वादश भारि। २३३१ सूरसागर

^३ वस-सत्रि सुय तज्यो सूर हरि गये मधुपुरी मोहि। सूरसागर ४४६६

^४ तुम्हें कोऊ टेरा है जू काह।

भोरी सी गोरी थोड़े दिनह की, चारी बंस उठान। सूरसागर।

(ii) उठत वस को इहै दाँव रो। पद ३२१५

(iii) जुवति इव जमुना जल को भाई।

सहज सिंगार उठत जौवन तेन विधि निज हाथ बनाई। पद २०६५

अनगा नायिका का सौन्दर्य वर्णित है। नई और थोड़े दिना की राधा में चतुराई आ गई है।¹ उसकी चेष्टाओं में आनन्द उत्पन्न हो गया है। एक गापी कहती है कि तुम राधा को थोड़े दिना की मत समझो। उसने अग अग में चतुराई भरी हुई है उसे पूरा ज्ञान है और वह बुद्धि की मोटी नहीं है। इसी से वह सखियों से भी चतुराई करने लग जाती है। राधा की यह चतुराई उसके कम सप्टिकाल से ही आरम्भ हो जाती है। यही काल विनसित होकर नय जीवन में परिवर्तित हो जाता है।

भक्त कवियों ने राधा-कृष्ण-केल के अनेक प्रसंग पर नवल और नवली शब्द का प्रयोग किया है। इसीके साथ किशोर और किशोरी शब्द का प्रयोग से युवाकाल की आरम्भिक अवस्था का ज्ञान होना है। 'किशोरी राधा' के नये अग की नई सुपमा है।² अग में सोलह शृङ्गार से शोभा बहुत बढ़ जाती है। ऐसी राधा रसिक गोपाल को अच्छी लगती है।³ वर 'कोक' गुन में प्रवीण एवं सब रस में सुन्दर है।⁴ किशोर अवस्था तारण्य की अवस्था है। इसे अनेक कवियों ने नवल शब्द के द्वारा व्यक्त किया है। नवल किशोर और नवल किशोरी का प्रयोग युगल स्वरूप के लिये किया गया है —

१ तोहि किन रुठव सिसई प्यारी ।

नवल बस नव नागरि स्यामा, वै नागर गिरधारी । सूरसागर

२ नयो नेह नयो गह नयो रस, नवन कु वरि कृपभानु किशोरी ।

सूरदास प्रभु नवरस विलसन, नवल राधिका जोबन भोरी । सू०

1 (1) सूर स्याम प्रभु प्यारी राधा, चतुर दिननि की छोटी । पद २५७०

(ii) सुनरी राधा अबहि नई ।

बान कहा बनावती मो सो हमहू त तू चतुर भई । पद २३६०

(iii) तुम जानति राधा है छोटी ।

चतुराई अग अग भरी है, पूरन ज्ञान न बुद्धि की मोटी । पद २५१६

ii सुन्दरता की राशि किशोरी, नव सत साज सिंगार सुमंगल ।

कुम्भनदास अष्टछाप परिचय पृ० ११३ पद ४१

3 राधा रसिक गोपालहि भाव ।

सब गुन निपुन नवल आ सुन्दर प्रेम मुदिन कोकिल स्वर गावें ।

4 सब रस सुन्दरी नवल किशोरी, कोक बला गुन पानी ।

परमानन्द दास-अष्ट० परि० पृ० १६७ पद ७०

विश्लेषण करने से बात होता है कि इस 'नवल' शब्द का प्रयोग या तो केवल राधा के लिये अथवा राधाकृष्ण दोनों के लिये प्रयुक्त हुआ है। इस नवीन जाड़ी के सभी साधन अग्रा में भी यही नवीनता दीख पड़ती है। इससे हृदय के उल्लास का बोध होता है। युगल स्वरूप के लिये प्रयुक्त इस शब्द में वय की नवीनता का अर्थ व्यक्त होता है—

१ (१) छाजु निजु ज मजु में सेसत नवल बिसोर नवीन बिसोरी ।
हिल बीरासी प० ७

(११) नवल नागरि नवनागर बिसोर मिली,
कुज कोमल कमल दलनि सिज्जा रची। प० ५०, वही
२ नवल घनश्याम नवल बर राचिना,
नवल नव कुज नव बेलि ठानी ।
नवल कुसुमावली नवल सिज्जा रची,
नवल कोविस कीरमूग गानी ।^१

उपयुक्त उदाहरणों में युगल स्वरूप की नवीनता के प्रति आग्रह है। इस शब्द के द्वारा यह ध्वनित होता है कि राधा और कृष्ण दोनों की अवस्था अभी कम है।

श्रीकृष्ण और राधा की अवस्था की नवीनता का कथन व्यष्टि रूप में भी हुआ है। राधा के नवल वयस को भृङ्गारस का प्रमुख आधार माना है। यही सम्पूर्ण रस साधना की मुख्य अवस्था है और चढ़त बस का यही दाँव है।^२ राधा की इस अवस्था का वरुण अनेक कवियों ने अवक स्थली पर किया है।^३ भृङ्गार रस की उत्तम अभिव्यक्ति के लिये नायक-नायिका दोनों का समान वय होना आवश्यक है। अवस्था की अत्यधिक भिन्नता रस में बाधक हो जाती है। इसलिये कवियों ने श्रीकृष्ण की नवीनता या नवल वयस का प्रतिपादन दो रूपा में किया है (१) बाल्यभाव में भी राधियों के समक्ष तारुण्य आचरण का प्रदर्शन। इसमें श्रीकृष्ण के व्यक्तित्व के दो पहलू स्पष्ट होते हैं। (२) उनके नवीन 'वयस' का शब्दतः कथन।

^१ राधावल्लभ सम्प्रदाय सिद्धांत और साहित्य पृ० २५८

^२ नयो नेह नयौ गेह नयो रस, नवल कुवरि दृषमानु बिसोरी ।

सूरदास प्रभु नवरस विसमल, नवल राधिका जीवन भोरी । सूरसाग

(११) नवल नवेली अलवेली सुकुमारी जू की,

रूप पिय प्राननि को महेज अह्लास री । ध्रुवदास

श्री कृष्ण की यह नई अवस्था सबके आकर्षण की वजह थी। गोपियों की भावनाओं को उद्दीप्त करने का प्रधान कारण थी। इसीसे इस अवस्था के वर्णन में कविया का विशेष आग्रह दीख पड़ता है—

१ देखो मेरे माग्य की सुम घड़ी ।

नवल रूप किसोर मूरति कठ लै भुजधरी ।^१

२ नवल रंगीले लाल रस में रसोले प्रति,
छवि सो छवीले दोऊ उर घुर लागे हैं ।^२

३ विहरत नवल रसिक राधा सग ।

रचित कुसुम सयनीय आमिनी कमल विमल हरि भग ।^३

उपयुक्त विचारों से अवस्था की नवीनता के प्रति तीन प्रकार की दृष्टियाँ व्यक्त होती हैं—

(१) युवावस्था के विभिन्न विकसित होते हुए प्रांगिक परिवर्तनों का सूक्ष्म और विभेदक वर्णन शास्त्रीय दृष्टि से भक्त कविया ने नहीं किया है। अतः नारी अवस्था के चारों भेद—वयः सधि, नयः, व्यक्त और पूरा यौवन का अलग अलग ज्ञान नहीं हो पाता है। इन अवस्थाओं का एक ही एक आभास मात्र हो जाता है। पुरुष वर्णन में बन्सभ सम्प्रदाय के कविया की दृष्टि राधा वर्णन की अपेक्षा अधिक रमी है। इसीसे इन कवियों के वर्णन में श्रीकृष्ण के बाल भोग्य और निहार तीनों ही अवस्थाओं का सम्पूर्ण सार मगूहीत हो जाता है। विभिन्न अवस्थाओं में सौन्दर्य को विभिन्न दृष्टिकोणों से देखने की सफल चेष्टा की गई है। यहाँ कारण है कि श्रीकृष्ण का रूप सौन्दर्य अष्टछाप के कवियों में आकर्षक बन गया है। इस वर्णन की तुलना में राधा का सौन्दर्य उनकी विभिन्न अवस्थाओं में सम्पूर्ण विश्लेषण के साथ सम्भव नहीं हो सका है। राधा के लक्षणों में वर्णन में उसकी कृष्णपरक उपयोगिता का ध्यान बराबर बना रहा। इससे विपरीत राधावल्लभी सम्प्रदाय में राधा के रूप-सौन्दर्य की प्रधानता है और कृष्ण का रूप आनुपयिक रूप में अथवा राधा के माहुर्य के कारण वर्णित है। सौन्दर्यसम्पन्ना राधा के अतिशय कृष्ण की शोभा भी अवलम्बनीय ही हानी चाहिये। अतः युगत स्वरूप के सौन्दर्य वर्णन में कवियों ने दोनों की विशेषताओं का उचित समान स्तर पर किया है।

१ मूर मागर

२ रम मुक्तावनी-पृ० १४६ छन्दः

३ हरिराम व्यास-व्यास-वाग्गु। उत्तराखण्ड पत्रिका पृ० २७४ पृ० ३८०

(२) अवस्थापरक सौंदर्य की व्यञ्जना न होकर उसका अभिधा से कथन है। ऐसे स्थला पर शास्त्रीय पद्धति का अनुसरण न करते हुए हृदय की तमयता के आधार पर अवस्था आदि का संकेत है। यह संकेत साक्षात् कथन द्वारा हुआ है। कवि या तो स्पष्ट रूप से अवस्था को बता देता है या 'नवल' शब्द के विशेषण से इसे प्रकट करता है। राधा और कृष्ण व्यष्टि रूप से 'नवल' हैं और समष्टि रूप में भी उन दोनों की अवस्था उनका बेलि, शृंगार, सखिया, निबुज आदि में यही नवलता वर्तमान है। इस शब्द द्वारा उनके तारुण्य भागमन का सम्यक् ज्ञान हो जाता है। इस तारुण्य में भगो के सूक्ष्म गुणों रूप लावण्यादि का वर्णन होना है।

(३) विशेषण के प्रयोग से राधा और कृष्ण की अवस्था का संकेत किया गया है। भक्त कवियों ने प्रायः तीन प्रकार की विभिन्न अवस्थाओं का संकेत विशेषणों द्वारा किया है। दिनन की छाड़ी, वैस की उड़ान, बारी वैस, उलूत जीवन आदि शब्दों से वय सचिक्काल का संकेत मिलता है। नायिका भेद की दृष्टि से वयोमुग्धा और नवल अनगा नायिका के रूपादि का चित्रण मिलता है। 'नवल' शब्द में किशोरावस्था और किशोर व किशोरी शब्द द्वारा युवावस्था के आरम्भिक काल का वर्णन किया गया है। अवस्था के इस निधा रण के उपरान्त नायक अथवा नायिका के रूप सौंदर्यादि का वर्णन होता है। इस रूपादि का उत्पन्न वय सचिक्काल से आरम्भ होकर तारुण्य में प्रपन्ना चरम विकास पा लेता है। गुणों में रूप लावण्य रूप की नवीनता, छवि एवं ज्योति आदि द्वारा रूप भी दम स्फुरित होता है। अतः यही गुणों के आधार पर रूपोत्कृष्ट को व्यक्त किया जायगा।

रूप-लावण्य - क्षण-क्षण में नवीनता का धारण करने वाला रूप रमणीय कहा जाता है। रमणीयता की छवि परिवर्तित होती रहती है। इस परिवर्तन में सौंदर्य निहित रहता है। इसी कारण रूप पकड़ में नहीं आ पाता। किसी विशेष क्षण में अनुभव में आया हुआ रूप उस क्षण से प्रपन्ना एक निश्चित और स्थिर प्रभाव उत्पन्न करता है परन्तु दूसरे ही क्षण नवीनता के कारण वह अप्राप्य हो जाता है। इसी से रूप आकषक होता है और हमारी मूल दृष्टि का साधन उल्लेख पाता है। इस रूप में अनेकों में वर्तमान तरलता ही लावण्य का मूल है।^१ छवि, अम दीप्ति, शोभा ज्योति आदि इसके आवश्यक अंग हैं। बोलचाल की भाषा में रूप, सौंदर्य का समानार्थक माना गया है

^१ मुक्ताफलेषु छायायास्तरलत्वमिवांतरा।

प्रतिमानि यदङ्गेषु लावण्यं तदिदोच्यते। उद्दीपन प्रकरण २६

परंतु तात्त्विक दृष्टि से रूप में आकार की महत्ता हानी है सौन्दर्य उम आकार के समुचित विन्यास से उत्पन्न होने वाला उसी में स्थित क्रांति का व्यक्त करता है। रूप में आकार की शोभा प्रतिभासित होती है सौंदर्य अंगों के विन्यास से उत्पन्न होता है और लावण्य अंगों का एक ऐसा बहुमूल्य तत्व है, जो उसी प्रकार उसके महत्व को बढ़ा देना है जैसे मोती में बतमान भाव मोती के मूल्य का वृद्धि कर देता है। रूप के प्रथम में प्रतिभासित शब्द महत्वपूर्ण है। इसका यह तात्पर्य होगा कि वस्तु में आभूषण की स्थिति न होते हुए भी उसके धारण करने से उत्पन्न शोभा का आभास होता है, परंतु लावण्य में तरलता या भाव की स्थिति का आभास मात्र ही नहीं होता अपितु उसकी स्थिति भी होती है। रूप और लावण्य के तत्व एक गुणों में अस्तित्व या अस्तित्व का भेद होता है। रूप में आकार है, भूषण नहीं है परंतु अंग शोभा भूषण धारण वत् प्रतीत होता है, लावण्य में तरलत्व और भाव दाना की स्थिति है। इस दृष्टि से लावण्य का आन्तरिक मूल्य अधिक है और रूप का आभास जय मूल्य ही है। रूप और लावण्य के द्वारा अंगों में हृदय को आकर्षित कर लेने का गुण उत्पन्न हो जाता है आलम्बन में एक अनोखापन या जाता है उसमें भाव पण की एक ऐसी दियता उत्पन्न हो जाती है कि आश्रय उसे देखकर मग्न मुग्ध हो जाता है उसे आन्तरिक कृति का अनुभव होता है। इसी से भक्ति काल के माधव भक्त कवियों ने अपने आलम्बन के रूप और लावण्य के चित्रण में पूर्ण तन्मयता प्रदर्शित की है। यह निम्नलिखित रूपों में व्यक्त हुआ है—

नवीनता—भक्त कवियों ने अपने आलम्बन के रूप-लावण्य में रमणीयता को प्रथम तत्व स्वीकार किया है। उनके आलम्बन की शोभा प्रतिक्षण क्रांती ही रहती है। उसमें स्थिरता नहीं है।^१ बालकृष्ण के कथन में लावण्य के

^१ (i) सखी से सुंदरता की अंग।

छिन छिन माँहि परत छवि श्रीरे कमल नयन के अंग।”

अष्टछाप परिचय मूर १२८५

(ii) गोवधन घारी नित नवरंग। कृष्णदास विद्या विमान काकरोली—
स २०१६ स ब्रजभूषण शर्मा।

(iii) कृष्णलाल बलि बलि अंग अंग पर

प्रति छिनु नवरंग नन्दुवर की।

कृष्णदाम पद १५

(iv) कृष्ण दास प्रभु नवरंग गिरघर, बालत बचन रसाल। पद २०

(v) गिरघर नवरंग रंग मग, रंग भगी पाग वसर रंग।

साथ कल्पना की नवीनता भी दर्शनीय है। हँसते हुए कृष्ण का रूप कमल पर जमी हुई बिद्युत् की रेखा के समान है या बिद्यु मे उजारी विजली तुल्य है। दाता की उज्ज्वलता को सुन्दरता के मन्दिर में जगमग करती हुई रत्न-ज्योति की उपमा प्राप्त हुई है। आसम्बन्ध के रूप की नवीनता के साथ कल्पना की यह नवीनता उस रूप की कलात्मक अभिव्यञ्जना में समर्थ हो सकी है। प्रतिक्षण वृद्धिगत होता हुआ यह रूप पकड़ में नहीं आ पाता। गोपिया जब तक श्रीकृष्ण के रूप को आत्मसात् करने में तमय होती हैं तब तक वह रूप कुछ और ही हो जाता है और उनके पहचान में कठिनाई उत्पन्न हो जाती है। सूर ने कहा है कि गोपिया श्रीकृष्ण से पहचान नहीं मानती हैं क्योंकि निमिष निमिष में वह रूप वह छवि परिवर्तित हो जाती है।^१ रमणीय रूप की ऐसी कल्पना दुर्लभा है। एक आर रूप का असीम होना और दूसरी ओर लोभ का प्रवृत्त रह जाना—इन दोनों के द्वारा सौंदर्य की अतिशयता और परिवर्तनशील की सपन व्यञ्जना हो सकी है। इस सौंदर्य के समक्ष कवि की उन्मुक्त कल्पना भी पगु पड़ जाती है। नित्य-नूतन और लावण्य की निधि श्रीकृष्ण की शोभा बरबस आकृष्ट कर लेती है। उसे देखकर अनुराग उत्पन्न होता है 'मोहन वदन विलोक्त प्रीतिजन उपजन है अनुराग।' उसकी शोभा और अपना सामर्थ्य देख उसके रूप लावण्य के वरान में कवि को लज्जा का अनुभव होने लगता है। 'सुभग सावरे गान की मैं सोभा कहन सजाऊँ।'

नवीनता का यह आग्रह सभी भक्त कवियों में दीख पड़ता है। कुम्भन दास ने श्रीकृष्ण को अपरिमित सौन्दर्य की निधि माना है। उनके वरान में श्रीकृष्ण का लावण्य अनुपम नवीन विलक्षण और विक्राममान है। कवि प्रत्येक क्षण की नूतन कान्ति और उसकी परिमिति की इयत्ता व्यक्त करने में अपने

(१) नवकु ज बैठे घाली री छाजु ।

नव वसन को बागे पहन, नव कुसुमनि को साजु ।

नव माहन अरु नवल राधिका नव गोपी भावत गाजु ।

कृष्ण दाम प्रभु की सोभा पर भारी अति रति राजु । पद १०२

^१ स्याम सा बाह की पहिचानि ।

निमिष निमिष वह रूप न वह छवि रति कीज जेहि आनि ।

इत लोभी उन रूप परम निधि कोठ न रहन मिति-आनि ।

सूरमागर (सभा) पद २४७०

को असमय पाता है ।^१ चन्द्रभुज दाग का घट्टा मा रंग गुण-गान की धार उमुष होकर शरणा में रहने की अभिनाया भी व्यक्त करता है ।^२ श्रीरूपा का रूप भाज और बल और प्रनिप्ति और प्रनिपस भी धीर ही धीर हो जाता है । छवि की तरंगें उठनी रहती हैं, जिससे सम्पूर्ण विश्व मोहित हो जाता है । ऐसे भुवन मोहन आराध्य की शाभा पर भला कीज ऐसा है जो अपना गव कुछ बार न दे । सावण्य के निधि एस श्रीरूपा को देग छीत स्वामी की गोपिका अपनी मुधि भूल जाती है । मन् मुसकान का जादू बन जाता है ।^३ परमानन्द दास की दृष्टि राधा की प्रत्येक वस्तु की नवीनता की ओर गई है ।^४ इस प्रकार नवीनता के प्रति रुचि अधिकांश भक्त पवित्रा ॥ है । छवि और ज्योति से पुष्ट होकर यह नवीनता सौन्दर्य की ओर बढ़ा देती है ।

छवि और ज्योति—क्षण क्षण की इन रमणीयता के साथ सावण्य का दूसरा प्रमुख तत्व छवि का भग्न से प्रस्फुटित होना है । जैसे किसी प्रकाश पुञ्ज से प्रकाश की किरणें फूटती रहती हैं उसी प्रकार रूप सावण्य से युक्त भग्न से छवि की ज्योति मिलती रहती है । इसमें पुष्पा की साजगी और शिरणों की उज्ज्वलता इन दोनों का युगपत् बोध हाता रहता है । भग्न में बतमान छवि सावण्य निधि हो जाती है । जैसे ध्वनि में प्रयुक्त शब्दों से एक प्रतीयमान भय

२ छिनु छिनु धानिक औरहि धोर ।

जब देखो सब नीतन सखी री दृष्ट न रहति न ठोर ।

कहा करौ परिमिति नहि पावन बहुत करी चित दौर ।

कुम्भन दास प्रभु सौभग सीदा गिरधर धर सिर मोर ।

भाज और काल्हि और निन प्रति और और

देखिये रमिक गिरिराज घरन ।

छिन प्रति छिन नव छवि बरनै सो नैन बनि,

नितही सिंगार वागे बरन-बरन ।

सोभा सिधु अग अग मोहित अनग छवि की तरंग बिस्व को मन हरन ।

चन्द्रभुज प्रभू गिरधर को सरूप मुधा पीजै जीज रहिये सदा ही सरन ।

अष्टछाप परिचय पृ २८४

३ अरी हौं स्याम रूप लुभानी ।

मो तन मुरि के जब मुसकाने तब हौं आवि रही ।

छीत स्वामी गिरधर की चितवनि जाति न बछू कही ।

४ नवरग कचुकी तन गाती ।

नवरग सुगम चुनरी औने चद्रवधू मी टाती । अष्टछाप परि० पृ १६७

उस कथन की शोभा में वृद्धि करता रहता है, उसी प्रकार छवि द्वारा भालम्बन के लावण्य में एक गुरुत्व एक भावपूर्ण की हृदय ग्राही सम्भरीता आ जाती है। भक्तिवालीन कवियों ने इसका सकेत कटाक्ष का तरंग, अग रग छवि, जगमग ज्योति, उद्यलित छवि, दीप सा जलना जैसे वाक्यांशों से किया है। कुछ उदाहरण दशनीय है।

१ रूप जल में तरंग उठे कटाक्षनि के,
अग अग भौरनि की भक्ति गहराई है।
नननि की प्रतिजिम्ब परयो है कपोलनि में,
तेइ भये मीन नहीं ऐसी उर आई है।
अन कमल मुसुक्नि मानो फवि रही
थिरनि बेसरि के मोनी की मुहाई है।
भयो है मुदित सखी लाल को मराल मन,
जीवन जुगल ध्रुव एक ठाव पाई है। ध्रुव दास

२ रच्यौ स्याम जमुना जल पर रास।
सग राधिका अग रग छवि, सब गुन रूप निवास।
व्यास बाणी पद २४३

३ कौन मरे प्रांगन हूँ जू गयो।
जगमग ज्योति बदन की भाई सपनों से जु भयो।
अष्ट० परि०। पृ० १६४ परमानन्द दास

४ कहा कहीं मोहन मुख सोभा।
बदन इंदु लोचन चकोर मेरे पिबत विरन रस रूप सोभा।
अग अग उद्यलित रूप छटा कोटि मदन उपजत तन गोभा।
गोविन्द प्रभु देवे विवश भई प्यारी, चपल कटाक्ष लग्यो हृद चोभा।
अष्ट० परि० पृ० २५४

५ कचन के वरन चरन मृदु प्यारी जू के,
जावक सुरण रग भनहि हरत है।
हित ध्रुव रही फवि सुमिलिजं हरि छवि
नूपुर रतन अचे दीप से बरत है।
रीभि रीभि सुन्दर करनि पर पट पर,
धारसी सी लिय लाल देखिबो करत है।

उपयुक्त उदाहरणों से यह स्पष्ट हो जाता है कि छवि-वर्णन में सर्वाङ्ग

वा चित्रण और अंग प्रत्यंग का अलग अलग चित्रण मिलता है। जगमग ज्योति के बंधन द्वारा अंग से निकलन वाली आभा का सवेत विद्या गया है। वास्तविक शावण्य बही है जहां आभा शरीर में न समाकर उछल पड़ती हो। इस अंग छवि के साथ आभूषणों की एक अंग ज्योति ही होती है जिसमें अंग की शोभा मिलकर रूप में निखार ला देती है। ब्रह्म कवि का छवि बणन सब स्नाना को आधार बनाने परकट हुआ है। भीने दुर्लभ में दीप शिखा सी प्रतिभासित नायिका का सौंदर्य अनुभव का विषय है २

उपयुक्त विचारों से स्पष्ट हो जाता है कि कृष्ण शाया के भक्तिकालीन कवियों ने रूप-लावण्य के बणन में छवि और रूप की नवीनता को लावण्य का अनिवार्य तत्व स्वीकार किया है। रूप के बणन में नवीनता के तीन कारण लक्षित होते हैं। प्रथम रूप के आतिशाय्य की कल्पना द्वितीय कवियों का अपना दृष्टिकोण और तृतीय आलम्बन के प्रति असीम लक्ष्यता का भाव। इन तीनों के ही कारण आलम्बन सर्वाधिक सुंदर बनकर समक्ष आता है। अंग प्रत्यंग के साथ शशिलिख रूप का चित्रण अनेक विध रूपों में आलम्बन की क्षण-क्षण की नवीनता का प्रतिपादन करता है। प्रत्यंग से फूटती हुई छवि हर बार एक नई चेतना व भाव उत्पन्न करती है। उसका ताजापन या टटकापन बना रहता है। इन कवियों की यह सौंदर्य चेतना स्वानुभूति के आत्म तत्व से प्रेरित है। इसी से इनके रूप चित्रा में इतनी सचाई सूक्ष्मता और ताजगी बतमान है। और उनको आलम्बन के रूप में मुदगता की सीमा है। इस सीमा का ध्यान सभी कवियों ने रखा है।

सौंदर्य-सीमा—रूपारवण में मूरदास की लक्ष्यता अद्वितीय है। बाण कृष्ण के बणन में छवि की दिव्यता के साथ अपरिशील सौंदर्य भी है। सौंदर्य के प्रति इसी आकर्षण के कारण श्रीकृष्ण की प्रत्येक लीला सौंदर्याभिमुखी है। मूरदास की नया को रूप आच्छादित करता है। रूप का यह बणन दो प्रकार का है। (१) सौंदर्य की अनिश्चयता में कवि स्वयं मग्न होता है दूसरा गोपिका के माध्यम से रूपारवण चित्र प्रस्तुत करता है। इसमें पहल प्रकार के चित्रण में रूप सीमा सोमय-सीमा सुन्दरता की हृदय भांगि शान्तली के प्रयोग में कवि, अनिश्चयता का सवेत कर देता है। कृष्ण की शोभा का बणन नहीं

२ ब्रह्म भन नन्दनाल विचारविचारि रही तट लागि मृषा सी।
भीन दुर्लभ में भाई मनमन, दृष्टि निगुनि दीप मिया मो।
आवरी दरवार के निनी कवि पृ० १७७

ऋर पाता^१ वशावि^२ उनका अग्न अग्न अनूप है ।^३ वे सुन्दरता के सागर है 'देखो
 भाई सुन्दरता को सागर ।^४ वे अनन्त शोभा से युक्त हैं ।^५ यह शोभा नन्द
 भवन म पूरा हाजर ब्रज की वाधियो म प्रवाहित होने लगती है । सूर के इस
 कथन म रूप सौदय की अतिशयता और असमीता की अभिव्यञ्जना हुई है । ब्रज
 की वाधियो म शोभा के बहून से यह अभिप्राय है कि नन्द सुवन की अनन्त छवि
 ब्रज म सभी वही तरंगित हो रही है । इस अनन्तता के प्रति अग्न भी कई
 कवियो की रुचि दीप्त पड़ती है । कुम्भन दास गोविन्द स्वामी हित हरिवंशादि
 की दृष्टि इधर गई है । कुम्भन दास के श्रीकृष्ण अपरमित सौदय के निधि है ।
 प्रतिक्षण की नवीनता के साथ उनका 'सौमग सीमा' रूप उहे शाभा मे मिर
 गौर बना देता है ।^६ कृष्णदास के कृष्ण की अभिरामता परम रमणीय है ।^७
 गोविन्द स्वामी के इस वरुण का प्रमुख गुण यह है कि रूप सौदय की सीमा
 केवल कथन म अभिव्येय मात्र नहीं है अपितु प्रसादन सामग्रिया के प्रयोग से
 अभिवर्द्धित हाती रहती है ।

धरी यह सुन्दरता को हृद ।

१ कुण्डल लान मपाल विगजत विसंगित भुव ज्योति उनमद ।

विद्रुम अघर दशन दार्यो दुति, दुसरी कठ हार उर विसद ।

गोविन्द प्रभु वन त गज आवत, मानहुँ मदन गजराज धरत मद ॥

अष्टछाप परिचय पृ० २५५

२ सांभा कहत कह नहि आव ।

अचवत अति आतुर लोचनपुट मन न तृप्ति का पाव । सूरसागर १०६६

३ सर्जान निरखि हरि को रूप ।

मनसि, वचसि विचारि देखी, अग्न अग्न अनूप । सूरसागर २६६०

४ सूरसागर (सभा)

५ 'शोभा सिंधु न अत रही री ।

नन्द भवन भरि पूरी उमग चली, ब्रजकी विधिनि फिरति बही री । 'सूरसागर

६ (१) छिनु छिनु बानिक औरहि और ।

जब देखा तब नौतन सखी रा, दृष्टि जू रहनि न ठौर ।

बहा करी परिमित नहीं पावत, बहुत करी चिन दोर ।

कुम्भन दास प्रभु सौमग सीमा मिरधर धर मिरमोर ॥

(२) कुम्भन दास दम्पनि सौमग सीमा जाने भनी जनी एक भारी ।

नव नागरी भनोहर राखे नवल लान भोवघन घारी ।

पृ० १४३ अष्टछाप पन्नावली

७ कृष्णदास प्रभु माववन घर मुमग सीग अभिराम । अष्टछाप परिचय ३३५

इस पद में प्रयुक्त शब्द 'धरी' में एक साथ कई प्रवृत्तियाँ की सम्पृक्त भाव शक्तता है। आश्चर्य मिश्रित प्रीतिमुख्य के साथ रूप सौन्दर्य की प्रणसारक अभिव्यञ्जना हुई है। कवि मानों उस सौन्दर्य की सीमा को व्यक्त करने में अपने को पूरातया असमर्थ पाकर भीतर ही भीतर उस अनन्तता का अनुभव करता है, भावताएँ अपनी अभिव्यक्ति पाने के लिये प्रबल भाव प्रवाह के सहज उद्रेक में बह जाती हैं और कवि कह उठता है 'धरी यह मुन्दरता को हूँ। ऐसा लगता है मानो उसकी सम्पूर्ण कसारम्भ अभिव्यक्ति की शक्ति इस एक ही पद में आकर स्थिर हो गई है। यही कारण है कि कृष्णनाट्य को श्रीकृष्ण की प्रत्येक वस्तु मोहक प्रतीत होने लगती है।^१ राधा बल्लभ सम्प्रदाय के कवियों ने रूप सौन्दर्य की सीमा का कथन राधा को आलम्बन बना कर किया है। हित हरिवंश ने कहा है कि करोड़ा वष सब जीवित रहकर भी राधा के सौन्दर्य का वर्णन नहीं किया जा सकता है। उनके रूप का सहज आधुन्य अनुनीय है। इसी से उसकी समता किसी अन्य से नहीं की जा सकती है।^२

इससे स्पष्ट हो जाता है कि भक्तिकाल के कवियों ने सौन्दर्य की अनन्तता के वर्णन का आधार राधा और कृष्ण दोनों का ही बनाया है। यद्यपि इन दोनों के आलम्बन बनने के पूर्व कवियों के हृदय में कोई विभाजक रेखा नहीं थी फिर भी राधा बल्लभ सम्प्रदाय के कवियों में हित हरिवंश, नामोदर दास, हरिराम व्यास आदि कवियों ने राधा को ही प्रमुखता प्रदान की है। इन सभी कवियों के वर्णन की दो प्रणालियाँ रही हैं (१) सर्वाङ्ग वर्णन

^१ हरि माहन को मोहन बानिक।

मोहन रूप मनोहर मूरति, मोहन मोह अचानक।

मोहन बरहा चंद मिर भूपण मोहन नन सलोस।

मोहन तिलक भाल मन मोहन मोहन चारु कपोन।

मोहन श्रवण मनोहर कुण्डल, मृदु मोहन के बोल।

कृष्णदास गिरधरन मनोहर नख सिख प्रेमकलोल।

अष्टछाप परिचय पृ० २२६

^२ देखो भाई मुन्दरता का सीवा।

अज जन तरुनि कदम्ब नागरी निरखि करनि अघ सीवा।

जो कोऊ कोटि कलप लागि जीव, रसना कोटिक पाव।

ऊँ रुचिर बदनारविन्द की शोभा कहत न आव।

वनोद भू लोक रसातल सुनि सब कवि कुल डरिए।

हज्र माधुरी अग अग की कहि कासा पट तरिए। हिन हग्विश

में लावण्य निधि का भवेत् करते हुए रूप की अनन्तता का वखन अभिधा या व्यंग्यात्मक पद्धति पर करना । (२) अग प्रत्यग के वखन या रूप की गहन आसक्ति द्वारा सौंदर्य की असीमता का संवत् करना । यही पर उपमानों की व्ययता का संवेत् भी विही स्थला पर कर दिया जाता है । ऐसे रूप के प्रभाव की भी व्यञ्जना हुई है ।

रूप का प्रभाव—अनन्त सौंदर्य के निधि श्रीकृष्ण के रूप का लावण्य असीम है । उसकी असीमता का संवेत् सौमग-सीर्वा' के प्रयोग द्वारा किया गया है । इसे देखकर गोपिया अपनी सुधि भूल जाती हैं उनका मन 'रूप के भवर में डलक जाता है । राधा का सौंदर्य भी अनुलनीय है । वह तो अपने प्राप ही छलकता रहता है । राधा उस छिपा नहीं पाती । छिपान में उसे कठिनाई प्रतीत होनी है 'परी है कठिन अति नवल किसोरी जू बौ, छिन छिन नई 'त्रि कहा लौ छिपावही ।' उनके इस अप्रतिम रूप लावण्य में मन पूरात लीन हो जाता है । छिन छिन में परिवर्तित होती हुई रूप की इस नवीनता में अग शोभा स्वय प्रकट हो जाती है । गग ही रूप सौंदर्य की अभिव्यञ्जना स्वय पुकार-मुबार कर कर दत हैं । आलम्बन के ऐसे मोहक रूप को देखकर सभी का मन आसक्त हो जाना है उसना प्रभाव अनन्त सुख का दाता सिद्ध होता है यह प्रभाव भक्तवालीन कवियों की रचनाओं में दो रूपों में है ।

(१) रूप के प्रति आसक्ति का मानसिक भाव ।

(२) आश्रय के विभिन्न अनुभावा का चित्रण ।

रूपासक्ति के लिये आलम्बन का सौंदर्य निधि होना आवश्यक है । आलम्बन का अपरिमित सौंदर्य ही आश्रय की आकृष्ट कर सकता है । यह आकषण एक ओर आलम्बन के रूप के उत्पन्न की बताता है और दूसरी ओर आश्रय की अनेक प्रतिक्रियाओं को व्यक्त करता है । ये अनुभावगत क्रियाएँ आसक्ति के कारण ही प्रकट हो जाती हैं । यह आसक्ति अनेक रूपा में स्पष्ट होती है —

(क) उत्कृष्ट सौन्दर्य रस का पान करने की अभिलाषा एवं श्रोतुमय प्राय आश्रय के मा में उत्पन्न होता है । भक्ति काल में रूप के प्रति यह श्रोतुमय रूप पान के सत्त्वक रूप में प्रकट होता है । गोपिया सविधा का भी कृष्ण का रूप देखने की प्रेरणा देती है 'सखी री नन्दन दखु' देखुरी नन्दन-दन आर, सावरा मन माहन भाई आदि पदा में श्रोतुमय का यही

भाव व्यक्त किया गया है।^१ इन उक्तियाँ द्वारा रूप की अतिशयता व्यञ्जित की गई है। श्रीकृष्ण के रूप का पान कर गोपियाँ अपन मनोगत भावाँ को दूसरी सखियाँ के संग मिलकर आनन्द का उपकरण बना लेती हैं। नन्दन-दन की धार देखने की प्रेरणा देती हुई गोपी की औत्सुक्य भावना स्वयं प्रकट हो जाती है। इससे रूप की उत्कृष्टता और उसके प्रति आसक्ति तथा प्रशंसात्मक भाव अभिव्यक्त होता है।

(ख) रूपासक्ति का दूसरा प्रभाव आत्म विस्मृति के रूप में प्रकट हो जाता है। श्रीकृष्ण के आकर्षक श्याम भग का निरख कर गोपियाँ को आत्म सुधि नहीं रह जाती है उनका मन वहीं उलझ जाता है प्रायः सभी भक्त कवियाँ ने इस प्रकार का वर्णन किया है। छीन स्वामी न धरी ही श्याम रूप सुभानी^२ वह कर श्रीकृष्ण की मोहिनी का व्यक्त किया है। श्रीकृष्ण के वदन की ओप का वर्णन नहीं किया जा सकता है। उस शाभा का देखकर गोपी की गति ही कुछ और हो जाती है। ऐसा लगता है माना जाने गाँव न उसे इस लिया हो^३। वह अपनी मुग्धावस्था के कारण कुसुम बली का चीनना छोड़कर वहीं उलझ जाती है।^४ उलाहना देने का आनन्द गाँवी की आत्म विस्मृति का भाव चन्द्रमुजदास ने सशक्त शब्दों में व्यक्त किया है। वह श्रीकृष्ण को सम्मुख देखकर इनका प्रभावित होती है कि उलाहना देना भूलकर धिन्न तिग्मी सी बन जाती है।^५ नन्दन न लावमयान और रूप लोभ इन दोनों के मध्य में पत्नी गाँवी का सगावस्था और आत्म विस्मृति का भाव कलात्मक ढंग से प्रकट किया है। पनपट पर गई गाँवी की सुधि गिर जाती है नन्ना से अध्व-जल प्रवाहित होने लगता है। साव-लभा का सम्पूत भाव उस विवश

^१ गूर सागर-गूरदास।

कर देता है।^१ कुम्भनदाम की गापी अपना पट पटवार भी बिसर जाती है। उसकी एक मात्र यही आकांक्षा रहती है कि वह नन भर कर नन्द कुमार को देख ले।^२ वह विवश हो जाती है।

(ग) विवशता का यह भाव रूप की अनिश्चयता से उत्पन्न होता है। आश्रय का मन आलम्बन का रूप को देखकर जितना ही आसक्त होगा, उसी मात्रा में वह परवश होकर आलम्बन की ओर खिंच जायगा। गापी इसी परवशता के कारण अपने नेत्रों पर नियन्त्रण नहीं रख पाती। य नन सदा लगे ही रहते हैं।^३ गोवधनघर का जिस घम पर पड़ जाते हैं, वही रह जाते हैं।^४ उसकी टकटकी बँध जाती है। नख-सिख तक लाल गिरघर के रूप को देखकर वह उसी में बह जाते हैं।^५ नेत्रों को ऐसी तान पड़ गई है कि रूप का देवे बिना घड़ी पल भी युग के समान प्रतीत होान लगता है नननि ऐसी बात पड़ी। त्रिभु देवे गिरघरन लाल मुख जुगभर मनन घरी। इस विवशता के कारण बिना बाध का भी बार-बार पनघट पर चला भाना गापियो का स्वभाव बन गया है। रूप की आसक्ति के कारण वह कृष्णदरस को वही भटक जाती है सोव-लज्जा को तिलाञ्जलि दे देती है और रूप सुषा का पान में लीन हो

१ जल की गई सुधि बिरसाइ, नह भरिसाइ परी है ए चटपटी दरस की।
इत मोहन गास उन गुरुजन त्रास चित्रसो लिखी जानी नाऊ भरत सखि
छमफी। टूट हार फाटे चीर नननि बहत नीर, पनघट भई भीर सुधि
त कलम की। नन्ददास प्र० पृ० ३५२।८०

२ नन भरि देखौ नन्दकुमार।
तादित तें सब भूलि गई हौं बिसरयो पन पटवार।
अष्ट छाप परिचय १०७ पृ० कुम्भननस

३ अब कहा करौ मेरी आली री अखियन नागई रहन।
अष्ट० परि० पृ० २५५ पद ४२

४ रूप देखि नननि पनव लाग रही।
गोवधन घर भग भग प्रति, जहाँ ही परत रहत तही-तही।
कुम्भनदास-काकरीनी पृ० ६५ पद २३२

५ नननि टकटली लागिरही।
नख सिख अग लाल गिरघर का दखत रूप वही।

अ० परि० पृ० १०७। पद १३ कुम्भनदास

जाती है।^१ रूप-मदिरा में छक्कर रूप-सुधा निधि मनमोहन के रूप रस को नयनों में संचित कर लेना रूप एवं लावण्य की उत्तमता का चयन करता है। ऐसे उत्तम रस सम्पन्न श्रीकृष्ण के अग प्रत्यय की शोभा निरखकर तरुणियाँ उसमें अपने को भूल जाती हैं। तरुनि निरखि हरि प्रति अग। काऊ निरखि नख इंदु भूली काऊ चरण जुग रग।^२

(घ) ऐसे रूप का पान करके भी उनका मन तृप्त नहीं हो पाता। भटृति के इस भावसे रूप के प्रति गहन आसक्ति की यज्ञना हो जाती है। श्रीकृष्ण के मुख का सौंदर्य को बार बार देख कर भी मन अघा नहीं पाता है। हरि मुख निरखि-निरखि न अघात। विरहातुर उठि अपने ग्रह त आई सब भल सात।^३ इस रूप को देखकर कोई भी तृप्त नहीं हो पाता। रूप की उत्तमता का यही लक्षण है कि बार बार देखकर भी मन भटृत ही बना रहता है।

वमल मुख दयत कौन अघाई।

मुनिहि सखा साजन अलि मरे, मुदिन रहे अकभाई।

रूप की सहज आसक्ति का साथ सौंदर्य प्रसाधना से युक्त श्रीकृष्ण की शोभा मन को आकृष्ट करने वाली हो जाती है। पनपट प्रसंग पर ऐसे अनेक आकषक चित्र अंकित किये गए हैं। इन चित्रों में कृष्ण और गायी दोनों के ही प्रसाधित सौंदर्य का आकषण व्यक्त किया गया है।^४ इन चित्रों में मन की

१. कालिदास कृष्ण दास का अन्की।

बार-बार पनपट बला आवति सिर जमुना जल मटकी।

मन मोहन का रूप सुधानिधि पीवन प्रेम रस गटकी।

कृष्णगत पनि पय राधिका सोह-साज धर पटकी।

२. मूरगागर (सभा) १२५२।६

३. गोविन्दरामो ११२। पं २४०

४. (क) जमुना जल भरन गई दगल जिय गजुच भई,

पनपट पर ल्या आनु न की टुनारी।

गुन ल्याम तन मुन नवर पिय तह वन

मन काख पीनवमन बनन कर टिगारी।

पन का गौर और अगला अग पग, पथी

सगुन रि न मन सागन अनि प्यारी।

मृ० परि० पं २०५

परिवर्तित होती हुई दशा और रूप के प्रभाव का वर्णन है। रूप की यह प्रभावोत्पादकता प्रसाधनो से और भी बढ़ जाती है। सहज लावण्य के साथ आभूषण, सुगन्धित द्रव्यों का प्रयोग, सुशुचिपूर्ण नटवर वेश, एवं साज-सजा आदि रूपोपपन्न सत्त्वा द्वारा आभक्ति बन जाती है। यह आभक्ति भक्तिकाल म दो रूपा मे व्यक्त हुई है —

(१) आश्रय या आलम्बन की एक दूमरे के प्रति आभक्ति।

(२) गापी भाव से भक्त के मन की आभक्ति।

राधा-कृष्ण या गोपी कृष्ण की पारस्परिक आभक्ति एक मुग्धता का सफ़न चित्र अनेक कवियों ने अंकित किया है। सूर ने प्रथम मिलन का हृदय-प्राही वर्णन प्रस्तुत किया है। यहाँ राधा और कृष्ण दोनों आश्रय एवं आलम्बन बन जाते हैं। श्रीकृष्ण राधा के रूप ठगोरी म उलझकर रह जाते हैं।^१ छीत स्वामी के पद मे श्याम सुन्दर की मोहिनी और उनका मुड़कर मुसकाना जादू का प्रभाव उत्पन्न करता है —

१ भई भेंट अचानक आई।

हों अपने गृह तें चली जमुना व उनतें चले चारन गई।

निरखत रूप ठगारी लागी, उतका डगर छलि चली न आई।

छीत स्वामी गिरघरन कृपा करि मा तन चितए मुनि मुसिकाई।

अष्ट० पदावली २१६

(ब) गोकुल की पतिहारी पनिया भरन चली

बढे बढे नैन ताम सुभि रह्यो कजरा।

पहिरै कुसुम्भी मारी अग अग छवि भारी,

गोरी-गोरी बहियन ताम मोतिन को गजरा।

सखि सग लिये जात, हँमि-हँमि करत बात,

तनहूँ की सुधि भूली सीस धरे गगरा।

नन्ददास बलिहारी, बीच मिलै गिरधारी

नननि की सैननि म भूलि गई डगरा।

न० अ० पृ० ३५३/पद ८३

१ खलन हरि त्रिकसे ब्रज खारी।

गये श्याम रवि-तनया व तट अग लभति चदन की खारी।

औचक ही देखी तहें राधा नन विशाल भाल दिये रारी।

सूर श्याम देखन ही रोमै नन-नन मिलि परी ठगोरी। सूरसागर

छोत स्वामी और सूरदास में मूल अंतर यह है कि सूरदास में राधा आलम्बन और कृष्ण आश्रय बनते हैं परंतु छोत स्वामी में गोपी आश्रय और श्रीकृष्ण आलम्बन हैं। फिर भी दोनों पक्षा की आसक्ति एवं रूप का प्रभाव समान स्तर पर एक है। परमानंद दास ने दोनों को ही आश्रय और आलम्बन बना दिया है। उनकी दृष्टि में प्रथम स्तर बड़ा कठिन होता है। प्रथम दर्शन में ही रूप की गहन आसक्ति और सौंदर्य के समक्ष आत्म विस्मरण आदि प्रवृत्तियों की अभिव्यक्ति हुई है।¹ इसी आसक्ति के कारण विपरीत व्यापार करके भी गोपी का ध्यान नहीं रहना देखो री माई कसी ग्वासिन उसटी रई मयनिया विलोव।²

आश्रय आलम्बन की इस स्पासक्ति के अनिरिक्त कवियां न स्वयं भी अपनी आसक्ति की भावना को गोपी भाव के रूप में व्यक्त की है। ऐम बणना में श्रीकृष्ण को लावण्य निधि बताते हुए उनके रूप के प्रभाव की व्यञ्जना की है। उनके अनूप नख शिख को बार बार देखकर भी मन तृप्त नहीं हो पाता।³ सकल काम रस इस रूप से तृप्ति हो भी कस सकती है। भक्त भगवान के रूप का पान उनकी मद्राधा से करना है। वह युगल छबि का पान पावस ऋतु में करने की आकांक्षा व्यक्त करना है— भीजत कर देखौ इन नना। दुलहिन जू की सुरग चूनरी मोहन का उपरना। स्यामा म्याम कदम्ब तर ठाढ़, जतन कियो कद में ना। कुम्भन दास प्रभु गावधन घर जुरि आई जल सना। इस पद में भक्त की भगवान के प्रति आसक्ति के साथ कलात्मक सौंदर्य भी वर्तमान है। 'गोवधन घर' द्वारा पौराणिक सौंदर्य वस्तुओं के कथन से प्रसाधनगत सौंदर्य और रंग बरव का कथन भी हो सना है। रूप के इस निधि का देखन के लिये गोपियां अपनी अन्तर्दशा को व्यक्त कर देती हैं। वे प्रत्यक्ष के अनिरिक्त अथ माध्यम से भी श्रीकृष्ण की शोभा देख लेती हैं। इस सामाजिक मायता एवं नियमा के पालन से मर्यादा की रक्षा भी हो जाती है।

1 प्रथम स्नेह कठिन भरो भाई।

दृष्टि परी वृषभानु ननिनी अरु नन निरवार न जाई।

पारा नन मिल जय सनमुख नन्दन का रुचि उपजाई।

परमानंद दास उहि नागरि, नागर सा मनमा अरुभाई।

2 पृष्ठ ० परि ० २५५ पद ८०

3 कमल मुख दगन शिखान हाइ।

इह मुख रहा सुगति जान रहा निमा भरि साइ। परमानंद दास

रूपाशक्ति में तमय होकर गोपिया मर्मादा की रक्षा करने के हेतु बहाने से श्रीकृष्ण को देखती हैं। स्पष्टतः श्रीकृष्ण की चार निनिमेष दृष्टि से देखने पर लोभ वचन का बड़ा नियन्त्रण रहता है। इससे दृष्टि बचाकर रूप का पान आसक्ति का ही सूचक है। श्रीकृष्ण दाम की गोपा क नत्रो म श्रीकृष्ण की छवि छा जाती है। उस सबन उनकी माधुरी मूर्ति ही दीप्त पड़ती है।¹ कौन उस रूप को देखकर अघा सकता है। नमन भुग को देखकर लोचन अलि उसी में उलझ जाते हैं। कमल मुख देखन कौन अघाई। सुनिहि सखी सोधन अलि मेरे, मुदिन रहे अरुभाई।² नेत्र कृष्ण की मधुरिमा में रिपव जाते हैं। गोपी बिना देखे रह ही नहीं पाती है। रूप-लावण्य में आसक्त उसका मन घर जाते हुए शरीर का साथ नहीं देना चाहता नेत्र अनियन्त्रित हो जाते हैं। वह मुड़ मुड़कर देख लेती है। नारी-मुलम सजा, सगोच, आसक्ति दशनोत्पन्ना आदि अनेक भाव एक साथ उद्भूत हो जाते हैं। देखने के लिये बहाना दूसरे का माध्यम भी मिल जाता है। आचल को बार बार गिराने और समेटने में समय और अवसर दोनों ही मिल जाते हैं रूप दशन के लिये इन अनुभावों या चेष्टाओं द्वारा आतिथ्य भावा की सफल अभिव्यक्ति के साथ सौम्य की उत्तमना का संकेत भी मिलता है। एक पग आगे बढ़ना पुन रुकना मुड़कर शोभा को देखने लग जान आदि चेष्टाओं में रूप की आनयता और लावण्य की आकषकता इन दोनों की पुष्टि हो जाती है।³

चक्रभुज दास की रूप पिपामा भी इसी प्रकार की है। कृष्ण का रूप देखे बिना पल युग के समान बीतता है। 'नैननि एभी ए बान परी। बिनु देखे गिरधरन लाल मुख जुगमर गनन घरी।'⁴ उम अपार शोभा के सिद्ध श्रीकृष्ण

¹ नैना मेरे निरन्ध्र छवि भूले।

छवि छाई चंचल दृगनि में, मतवारे भये भूने।

जित देखीं तिन माधुरी मूर्ति, कानिही के भूले।

कृष्णदास की जीवनी ग्यारो, सग रहों तिन स्ते।

² सगीत अष्टछाप में सगीत कार्यालय हाथरस

³ चली जाति उत मेह को मुरि मुरि देखनि इत।

बबहुँ के इहि मिस ठाढ़ी हूँ, लाबतयाहि सुधारनि

बबहुँ अनी अचरु बनाई दिग जित तिन।

कृष्णदास प्रभु के रूप गुन मन अरुभ्यौ,

तानै मुरझि न भवति सनति अरुनि हित।

⁴ सगीत अष्टछाप स।

का देखकर तन मन सभी कुछ आसुर हो जाता है।^१ रूप का आकर्षण व उसे देखने की उत्सुकता से मन का मथन होन लगता है। वह किसी प्रकार श्रीकृष्ण के रूप लावण्य को देखती ही रहना चाहती है। इसके लिये अपनी मणि माला को तोड़ कर आंगन में बिखरा देती है और उसे बीनने के बहाने कृष्ण के रूप का पान करती है —

मणि माला आंगन में लूट सोरि छारि बगरावै ।

बीनन मिस मोहन अवलोकत यो ही पहर बितारै । चन्द्रभुज दास'

अनुभावों के इन चित्रणा में मुग्धा नायिका की सरस चेष्टाओं के सौन्दर्य की अभिव्यक्ति और आलम्बन के रूप का आधिक्य व्यञ्जित है। सामाजिक मर्यादा से ईर्ष्य पान युक्त होकर गोपन की प्रवृत्ति की ओर उन्मुख हो जाना आलम्बन के रूप लावण्य की आसक्ति की स्वीकृति ही है इससे मनोगत भावों की अभिव्यक्ति के साथ ही चेष्टागत सौन्दर्य का अप्रतिम रूप दीख पड़ता है। इन क्रियाओं द्वारा आलम्बन के रूप और लावण्य की अनन्तता असीमता और हृदय वज्रकता का बोध होता है। यह बोध ही अनुभवों की आधार शिला पर रस का उद्रेक करते हुए उसे भावना जगत् की वस्तु बना देता है। कवि की महत्ता भी इसी में है कि वह अनुभूति के घरातल पर भावों की तन्मयता में अपनी बुद्धि बुद्धि भूल जाय। भक्त कवियों में इस गुण की प्रबलता के कारण ही उनके आलम्बन का रूप लावण्य इस जगत् की वस्तुओं के समान ग्राह्य होते हुए भी अपनी अनन्तता और असीमता में लोकोत्तर एव लिप्य है और यही उनके बरण की सफलता है। इन गुणों के साथ शारीरिक सुकुमाता से व्यक्ति की महत्ता और अधिक बढ़ जाती है।

सुकुमारता— सिद्धांत निरूपण करते हुए यह बताया जा चुका है कि विभिन्न ज्ञानेन्द्रिया का अपन विषय से अनुकूल, सुख और प्रिय सम्पर्क स्थापित हान पर उत्पन्न हान वाली अनुभूतियाँ कामल और आनन्दप्रद प्रतीत हानी हैं। यह अनुभूति जितनी प्रिय होगी उस विषय में उतनी ही कोमलता का अनुभव होगा। विभिन्न इन्द्रिया के विषय रूप, रस स्पर्श, श्रवण और घ्राण हैं। इनमें शारीरिक कामलता का अनुभव रूप एव स्पर्श से होता है। स्पर्शिन मुख से रूप का आकर्षण करता है। शरीर की शोभा बढ़ाने वाले

^१ मुन्तर स्याम कमल दन-लोचन भाभा सिंधु अपार ।

ता तिन तैं आनुर भय भगनन चितवन बारम्बार ।

मगीन अष्टधाप-चन्द्रभुज दास ।

गुणों में सौकुमार्य की गणना होती है। यह आत्मन में स्थित उसके रूप का उत्पन्न गुण है। सुकुमारता नारी शरीर की एक आवृणव विशेषता है। यही कारण है कि कलावादी, नायिका-भक्त लिखने वाले कवियों ने सौकुमार्य का विशेष वर्णन किया है।

इस सुकुमारता का उद्भव दो कारणों से होता है। प्रथम अभिजात कुल में उत्पन्न होने के कारण स्वाभाविक सुकुमारता और द्वितीय अनुलेपनादि सौन्दर्य प्रसाधना से प्राप्त की जाने वाली सुकुमारता। यह सुकुमारता शरीर का एक गुण है जिसमें कोमल वस्तुओं का स्पर्श भी असहनीय माना जाता है।¹ इस असहनीयता में स्पर्शित मुख की अनुभूति सुखद होती है। यदि यही अनुभूति दुःखद हो जाय तो स्पर्श का सुख न रह जायगा अर्थात् कठोरता का अनुभव होगा। इसी कारण सुन्दर व्यक्तित्व की कल्पना में नायक नायिका या भाराध्य और भाराध्या की मृदुता का वर्णन किया जाता रहा है। भक्तिकालीन कवियों की आत्मलीनता अपने आत्मन के वर्णन में इस प्रकार की कलात्मक अभिव्यक्ति करने की ओर उन्मुख न हो सकी। फिर भी कहीं-कहीं ऐसा वर्णन मिल जाता है।

भक्त कवियों में ध्रुवदास की राधा का सौकुमार्य उच्च कोटिक है। वह केवल कोमल वस्तुओं के मूल रूप की ही सहन नहीं कर पाती है अपितु अमूल का भार भी उसके लिये असहनीय हो जाता है यही कारण है। कि प्रिय के निरखने से उस पर पड़ने वाले दृष्टि के भार को सहन करने में भी वह अपने को असमर्थ पाती है। डीठिहूँ को भार जनि देगत न डीठि भरि, ऐसी सुकुमारी नन प्राप्त हूँ त प्यारी है।² इस उदाहरण में वस्तु की स्थूलता का भार न होते हुए भी सूक्ष्मत्वों द्वारा भार की असहनीयता का वर्णन करने शारीरिक मृदुता की व्यञ्जना की गई है। ध्रुवदास ने अपने अथ अथ 'मनि-शृङ्गार' में राधा के सौकुमार्य का वर्णन करते उसके रूप की प्रतिश्रयता की व्यञ्जना की है। 'रस हीरावली' में यही भाव व्यक्त किया गया है। छवि भी 'कुँवरि की सुकुमारता को छूने में सकाच करती है।³ इनमें व्यञ्जना की कलात्मकता होते हुए भी ऊहात्मक वर्णन है। इस वर्णन की यथायता

¹ मादव कोमलस्यापि सस्पर्शासहोच्यते।

उज्ज्वल नीलमणि-उद्दीपन प्रकरण ३४। निरुप सागर सन् १६३२

² शृङ्गार सन-छन्द ४७ ध्रुवदास।

³ छुव न सक्त थप मृदुताई। अर्थात् सुकुमार कुँवरि तन भार्द।

रस-हीरावली छन्द ६४ ध्रुवदास।

वास्तविक जगत् में नहीं देखी जाती है। यह कल्पना जगत् की यस्तु है फिर भी इससे मृदुना युक्त सौन्दर्य की अनिश्चयता का बाध होना है। इस दृष्टि से कवि की सफलता अमन्य है ॥

मुकुमारता का वर्णन 'यज्ञना' की इस प्रणाली के अतिरिक्त अभिधा क स्वशब्द वचन द्वारा भी किया गया है। हरिराम व्यास ने कहा है कि राधा के सभी अंग कोमल है ^१ परन्तु उनका इस वर्णन में किसी प्रकार का कोई बिम्ब उपस्थित नहीं होता। अतः यह केवल शुष्क वर्णन मात्र ही रह जाता है। इसमें वाच्यगत वक्रोक्ति का पूर्णतः अभाव है। ऐसे वर्णनों द्वारा कवि के मन की सृति भने ही हो जाय परन्तु इससे वास्तविक सौन्दर्य व्यञ्जित नहीं होता है। अतः कहा जा सकता है कि भक्तिरासीन साहित्य में मुकुमारता की 'यज्ञना' कम हुई है फिर भी जितना है वह अपने आप में पूरा है। इसकी गणना भी रूप-लावण्यान्ति के समान सूक्ष्म गुणों में होनी है। इन सूक्ष्म गुणों के अतिरिक्त स्थूल गुणों द्वारा भी शारीरिक सौन्दर्य की वृद्धि होती है।

स्थूल-तत्त्व—सौन्दर्य के विधायक उपकरणों में आत्मगत और बाह्य-तत्त्वों की चर्चा पिछले अध्याय में की जा चुकी है। वहाँ बताया गया है कि आत्मगत उपकरणों के अतः आश्रय आत्मबल के गुणों और चेट्याभा की गणना होती है तथा बाह्य उपकरणों में अलम्बन (बाह्य प्रसाधन) और तटस्थ वस्तुओं का सहयोग रहता है। आत्मगत गुण के दो भेद स्थूल और सूक्ष्म बताये गये हैं। सूक्ष्म गुणों में रूप, लावण्य, छवि, शोभा, कांति, दीप्ति, आदि अनेक गुणों की चर्चा हो चुकी है। इन सभी गुणों में अमूर्त तत्त्वों की महत्ता रहती है। इससे ये गुण आकार में रहकर भी आकार से भिन्न अस्तित्व रखते हैं। आकार के अवलम्बन के बिना इनका अस्तित्व सम्भव नहीं। इसीसे इनकी गणना आत्मगत सूक्ष्म गुणों के अतः की गई है।

स्थूल गुणों में आकार की महत्ता रहती है। विभिन्न अंगों के समुचित विन्यास से उत्पन्न होना वान सौन्दर्य की चर्चा इससे अतः की जाती है। अंगों की वनावट उनके समानुपात आन्ति से शारीरिक आकषक बढ़ जाता है। यही आकषक सर्वाङ्ग के समष्टिगत सौन्दर्य को बढ़ाने में सहायक होता है। इसी से अंग प्रत्यङ्ग वर्णन की परम्परा साहित्य में सदा से रही है। इसे नख शिख-वर्णन के नाम से जाना जाता है।

नख-शिख में पर के नख से आरम्भ करके शिख तक के सभी अंगों के वर्णन की परम्परा रही है। वीर्य-विशोभन शक्ति से सम्पन्न काम सहायक

अगों का वरणन अपेक्षाकृत विशेष तमयता के साथ किया गया है। इसी से स्तन, नितम्ब, उर-भुगल आदि अंगों के वरणन म कवियों ने अपनी प्रतिभा और कल्पना का पूरा उपयोग किया है। यही कारण है कि इन अंगों का उन्मात्क चित्र स्थान-स्थान पर अनेक शृङ्गारिक प्रसंगों पर प्रस्तुत किया गया है। यहाँ भक्तिवाला के पूर्व नख शिख की सक्षिप्त परम्परा देत हुए इस काल के नख-शिख का सक्षिप्त विश्लेषण प्रस्तुत किया जायगा।

नख शिख की पूर्व-परम्परा—नारी शृङ्गार का वरणन अपनी प्राचीनता के लिये प्रसिद्ध है। आरम्भ से ही कलाकार नारी के अंगों को आरूपक रूप में प्रस्तुत करता रहा है। धार्मिक और सौख्यिक दोनों प्रकार के साहित्यों में ऐसी प्रवृत्ति गीत पड़ती है। वेद और शतपथ ब्राह्मण^१ में अंगों का वरणन है रामायण प्रसाधन सामग्रियों की चर्चा करता है। 'महाभारत' में नारी अंगों का सूक्ष्म विश्लेषण प्राप्त होता है। उवशी के सौन्दर्य का मोहक वरणन 'महा-भारत' में है। वहाँ भुवुटो, कटाक्ष, वार्ष्णि, स्तनो की पुष्टता, त्रिवली, क्षीण वटि आदि का वरणन है। आभूषणों में मेखला आदि का वरणन और वस्त्रों के आकषण की अभिव्यक्ति है।

संस्कृत कवियों और नाटककारों में सभी ने नारी-सौन्दर्य की अभिव्यक्ति अंग प्रत्यंग के आकार पर की है। भास अश्वघोष, हर्ष, भवभूति, वालिदास भट्ट हरि आदि ने नख शिख परम्परा को प्रसंगत बल दिया। इनकी दृष्टि स्थूलता की इसता तब ही सीमित न रहकर नायिका के विभिन्न अंगों की सूक्ष्म और आकषक चट्टाया तब आग बढ़ी। इसीसे नेत्रों के चाक्षत्य, पग गति, मुखान भङ्गि भगिमा आदि का सजीव रूप चित्र प्रस्तुत किया गया। अपभ्रंश काव्यों के जन उवि भी रमणी रूप सौन्दर्य के समक्ष मुग्ध होकर अंग प्रत्यंग के विश्लेषण में प्रवृत्त हो गये।

संस्कृत के इस पृष्ठभूमि के साथ हिन्दी का वीरपाया कालीन साहित्य भी नारी के शृङ्गार परक रूप सौन्दर्य की ओर अधिक प्रवृत्त हुआ। सभी रासों ग्रंथों के मूल में नारी का रूप सौन्दर्य ही काय करता रहा। वहाँ पर नख शिख की क्षाण होती हुई परम्परा का पुनः सूत्रपात हो गया। भक्ति कालीन साहित्य के भूषी शाला के कवियों के काव्य का आधार नायिका का नख शिख वरणन रहा है। उसकी वधावस्तु की गति का मूल कारण नायिका का सौन्दर्य चित्रण ही है। सभी भूषी कवियों ने इस चित्रण में नख शिख का

^१ शतपथ ब्राह्मण १/३/५/१६

वर्णन किया है। सौन्दर्य की अभिव्यक्ति के प्रति समान रुचि दी गई पड़ती है। सुन्दरतम उपमानों के सचय से यह काव्य सम्पन्न किया गया है। इस नव्य शिक्षा में भौतिक रूप-सौन्दर्य के साथ आध्यात्मिक संवेत भी मिल जाता है।

मान की शुष्क प्रधानता वाले हिन्दी काव्य की ज्ञान मार्गी भाषा के कवियों की दृष्टि से भी नव्य शिक्षा का वर्णन अपेक्षित नहीं रहा। प्रियतम की सौन्दर्य कल्पना सत साहित्य में आकषक बन पड़ी है। भगवान् के रूप का ते-पुञ्ज भक्तों को आकर्षित करता है। विभिन्न भगा का उतना वर्णन नहीं है जितना उस रूप से उत्पन्न होने वाले प्रभाव का चित्रण है। नव्य शिक्षा की महत्ता सत कवियों की दृष्टि में पहले के काव्यों में वर्णित नव्य शिक्षा के समान नहीं थी। उसका भोग-परक वर्णन न होकर वराग्यपरक वर्णन किया गया है। वस्तु की स्थिति होते हुए भी वर्णन में दृष्टिकोण का स्पष्ट अन्तर था। फिर भी भग वर्णन की परिपाटी का पूरा नोच नहीं हो सका और इसकी क्षीण पड़ती हुई धारा को पुनः प्रवाहित करने के लिये भक्तिकालीन कवियों की समुण चेतना अग्रसर हुई।

भक्त्यागीवादी राम भक्ति साहित्य का दाम्पत्य रति रूप वर्णन के लिये नव्य शिक्षा की अपेक्षा करने लगा। भक्त तुलसी का रूप वर्णन से सम्बन्धित नव्य शिक्षा अपनी प्राचीन मायताओं का नवीन रूप में पुनरुद्धार है। रामचरित मानस में धनुष यन के प्रसंग पर पुरुष रूप-वर्णन में श्रीराम के नव्य शिक्षा का आकषक वर्णन है। इस वर्णन में पुरुष के पौरुष और वीरत्व के साथ सौन्दर्य का वर्णन है।¹ सीता के नव्य शिक्षा वर्णन के अनन्व स्थान है। वियोग के अवसर पर तो उपमाना का समग्र प्रस्तुत कर दिया गया है। वही-वही राम का सौन्दर्य वर्णन ऐहिक न होकर आध्यात्मिक हो जाता है। ऐसे स्थलों पर वर्णित रूप 'उदात्त की परिधि में आ जाता है।² इन वर्णनों में सौन्दर्य का ऐसा महान् स्वरूप दीख पड़ता है कि इसकी वर्णना द्वारा ही अपनी लघुता का पान होने लग जाता है। आलम्बन के विशाल और धलौकिन् सौन्दर्य के समक्ष लघुता का बोध उस आलम्बन के वर्णन को उदात्त कोटि में ले जाता है। भक्त कवियों की इन पृष्ठ भूमियों पर ही कृष्ण भक्ति का प्रादुर्भाव हुआ। इसके पूर्व सौन्दर्य का सण्ड चित्र ज्ञातव्यता से वर्णन का विषय बनता चला आ रहा था। अनुकूल पृष्ठभूमि से इन कवियों को अपने लिए एक सम्बल प्राप्त हो गया

¹ रामचरित मानस बालकाण्ड।

² रामचरित मानस लकाकाण्ड।

और उन्होंने श्रीकृष्ण के रूप की एक ऐसी अद्भुती कल्पना की कि उनका आराध्य सौन्दर्य की अन्तिम सीमा हो गया। भक्ति की कला ने उनकी कल्पना तुरगिनो की नख शिख की अश्लीलता तक पहुँचने की छूट नहीं दी। इससे रूप वरुण की मर्यादा अनियन्त्रित नहीं होने पाई। जहाँ कही धागो का सागो, पाग वरुण अभीष्ट था वहाँ कवि रूपवानिशयोक्ति के प्रयोग द्वारा मर्यादा की रक्षा करते हुए सौंदर्य का अनिष्ट रूप प्रस्तुत करने में विचार-समय में नहीं पड़ा और आलम्बन का ऐसा रूप चित्र प्रस्तुत किया, जिसके सौन्दर्य की समना धन्य किसी काल से साहित्य में उपलब्ध नहीं हानी। यह रूप चित्र नख-शिख का आधार लेकर प्रस्तुत हुआ है।

नख शिख वरुण के मूल में कवि की सौंदर्य चेतना काय करती है। कवि किसी पात्र के रूप से प्रभावित होकर अपने मनोगत भाव को वाणी देना चाहता है। वाणी देने के इसी प्रयास में वह अपने आलम्बन की अधिकाधिक सुन्दर रूप में प्रस्तुत करता है। इसके लिये उसे काव्य परम्परा की एक विशेष शली का आलम्बन लेना पड़ता है। वह इसी आधार पर आलम्बन के रूप और आकार की विशेषताओं का वरण करता है। यह वरण ही नख शिख के नाम से प्रचलित है।

नख शिख के इस वरण में उसकी कवि दृष्टि और काल्पनिक सचेतना सदब जागरूक रहती है। वह शरीर के विभिन्न अंगों को वण्य विषय बनाकर अप्रस्तुत योजना द्वारा अपने मन की सौंदर्य विषयक चेतना की अभिव्यक्ति करता है। यह अभिव्यक्ति तीन प्रकार से होती है (१) परम्परा पालनाय नख शिख का उभगानो के माध्यम से वस्तु परिगणन प्रणाली पर वरण (२) समत्कारिक वरण में रूपकानिशयोक्ति या दृष्टिकूट वाली शली अपनाई गई है। इसमें भाव प्रवणता न होकर बौद्धिक समत्कार का प्रदर्शन होता है। इससे इसमें सौंदर्य का रूप चित्र उपस्थित नहीं होता, अपितु रूप का शुष्क कथन मात्र ही रह जाता है (३) रूप का भाव प्रवण विम्बात्मक चित्र मन में आकर्षण और प्रियता के भाव को जाग्रत करता है। ऐसे वरण का द्वारा आलम्बन के रूप एवं व्यक्तित्व में निगार आ जाता है। वह दशक के हृदय एवं मन को अपनी ओर खींच लेने में समर्थ हो जाता है। प्रायः रूप का यही वरण मन में 'रति' का संचार करने में समर्थ होता है। इसीसे रस सिद्ध कवि के वरण का क्रमाव इसी ओर अपेक्षाकृत अधिक रहता है। इन तीनों प्रणालियों का आधार लेकर कविया ने अपनी मानसिक सौंदर्य चेतना की अभिव्यक्ति दो ढंग से की है—

(१) अंग प्रत्यंग का यष्टिगत वरण न इस वरण न के अन्तर्गत प्रत्येक अंग की स्वतः सभवी छवि और आभूषणों के माध्यम से बढ जाने वाली छवि का वरण न होता है परन्तु नख शिख का सामान्य अथ विभिन्न अंगों के रूप, आकार विस्तार आदि का वरण न करना माना जाता है।

(२) सर्वाङ्ग का समष्टिगत रूप-इसमें किसी अंग विशेष का यष्टिगत वरण न होकर पूरे अंग का सामूहिक वरण होता है। ऐसा वरण प्रायः अंगों के आकार विस्तार आदि का नहीं होता अपितु अंगों में वर्तमान शोभा का होता है। शोभा की इस अभिव्यक्ति में शारीरिक सूक्ष्म सौंदर्य विधायक तत्वों की चर्चा की जाती है। आकार में वनमान रहकर आकार से भिन्न इनकी अलग सत्ता नहीं रहती है। इससे अमूर्त तत्वा में इनकी गणना की जाती है। शरीर के सर्वाङ्ग वरण में ये तत्व सावध्य छवि आदि के रूप में स्पष्ट होते हैं। सात्विक भावों को भी सौंदर्य विधायक गुणों में माना जा सकता है क्योंकि इनका उद्भव यौवन में सत्व से होता है और इनसे मुखादि में एक चमक आ जाती है। इससे नायक अथवा नायिका का सौंदर्य ता बढता ही है आश्रय के मन में ऐसे सौंदर्य का निरखने में पूरा आत्म वृत्ति का अनुभव भी होता है।

सर्वाङ्ग के सौंदर्य वचन में कवियों का भाव प्रवेश भक्त हृदय सदैव स्पष्ट होता रहा है। इन कविता में मन की भावनाओं को अपने आराध्य के स्वरूप वचन में व्यक्त किया है। इससे उनका आराध्य रूप की राशि 'सावध्य का सत्त्व रूप निधि छवि को तरंगित करने वाला और आश्रय का पूणत प्रभावित करने वाला बन जाता है।^१ इस रूप राशि के समक्ष

^१ (i) राखे तू रूप की राशि ।

मन मृग हसि मुख कीनी रची भौंहनि पाति

हंगन तामिनि दमन बीज पगनि मधुर ईपद् हाम ।

गन मन रतिर गिभन, मुख रग विनाम ।

कृष्णदास पृ ४० विद्या विभाग काँकरी की

(ii) तर नम गम और गनी गैचो हसि रेगी ।

अंग अंग सावध्य सदन तमि भू विनास विभुवन श्री सरसी ।

छानि तं कपु और विमल छवि जानि त गिरधर निय देसी ।

कृष्णदास ।

(iii) कृष्णदास स्वामिनी रूप निधि

गिरधर निर निय जानि भौं हसि । पृ ४६ कृष्णदास

सौन्दर्य का देवता कामदेव भी मन में लज्जित हो जाता है। अतः राधा और कृष्ण दाना में ही सौन्दर्य अपनी सीमा पा लेता है। इस अवस्थायी सौन्दर्य में स्वाभाविकता और उसकी गरिमा बनी रहती है। अग्न अग्न की सहज माधुरी और बदनामिन्द की शोभा का वणन नहीं हो पाता है।^१ राधा अपने सहज शृङ्गार एवं भकुटि भगिमा से मदन को भी जीत लेती है।^२ ध्रुवदास के वणन में रूप की सीमा और छवि की नवीनता के संयुक्त प्रभाव से भी मन तृप्त नहीं होना है और कामदेव माधुरी छवि तरंग का देखकर लज्जित हो जाता है।^३ इन सभी वणनों की शृङ्गार परक भावना के कारण इस रूप चित्र में पूर्ण उत्साह एवं आनन्द दीख पड़ता है।

सर्वाङ्ग वणन में अग्रा की इस भूदमता के साथ उसमें स्थूल गुणों का भी वणन हुआ है। यह वणन दा प्रचार से किया गया दीख पड़ता है। (१) रूपरानिगमाक्ति द्वारा (२) वस्तु-परिगणन प्रणाली द्वारा।

(iv) छवि-तरंग भगनित सगिता ज्यो
जलनिधि नाचन तृपति न माति । पद १५६ कृष्णदास

(v) अग्न अग्न की छवि कहति न भाव,
मनसिज मनहि सजानी । पद ५६ ॥

(vi) कहा कहा मोहन मुख शोभा ।
कहि न जाय मुख परी टगोरी
रूप देखि मेरा मन लोभा । पद १८३ ॥

१ देवी माई सुन्दरता की सीवा ।

ब्रज नव तरुनि वदम्ब नागरी, निरसि करति अथ ग्रीवा । हिन चोरासी

२ हित चोरासी पद ६७

३ कोटि-कोटि रसना जो रोम राम प्रति होइ,
प्यारी जू के रूप को न प्रमाण कह्यो जात है ।

अनिहि अगाध मिथु पार नहि पावे कोई
थोड़ी बुद्धि सीप माहि कैसे न समात है ।

छिन छिन नई-नई माधुरी तग रग,
देखे नय-चन्द्रिकन चद्रू लजात है ।

छिन ध्रुव अग्न-अग्न बरमन रम-म्वानि
नैना पिय चातक तो कह न अघान है ।

रूपकानिर्गमोक्ति में उपमेय का उपमान में अध्यवमान हो जाता है। ऐसे वर्णन में उपमान के प्रयोगों द्वारा ही उपमेय का सचेत मिल जाता है। इस प्रणाली में रूप के वर्णन से दो उद्देश्या की सिद्धि होती है। प्रथम रूप शरीर के विभिन्न अंगों की मुन्दरता का स्थूल आकार या गुण-परवचन होता है और द्वितीय इस स्थूलता में भी अश्लीलत्व नहीं आ पाता है। इससे सामाजिक मर्यादा की रक्षा भी हो जाती है तथा भक्त और भगवान के बीच सीमा का उल्लंघन भी नहीं हो पाता।

रूपकानिर्गमोक्ति का यह वर्णन भक्त कवियों द्वारा तीन प्रसंगों पर किया गया है (१) दान प्रसंग पर (२) मान प्रसंग पर दूती के वचन में (३) रूप-वर्णन के अवसर पर नायक द्वारा नायिका का सौन्दर्य चित्रण। इन तीनों ही प्रसंगों पर सर्वाङ्ग वर्णन की रचि रहो है।

दान प्रसंग पर एक बार अभिषेक रूप में अपने मनोगत भाव को स्पष्ट करके पुनः रूपकानिर्गमोक्ति द्वारा अंग वर्णन किया गया है —

१ जीवन दान लेहुँगो तुम सो ।

जाके बल तुम बढ़त न चाहि कह्यो दुरावति हमसो ।

कचन-कलस महारस भारे हमहुँ नैव चलावहु ।

सूर सुनहुँ करि भार मरति कत हमहि न मोल दिखावहु ।

इस उद्धरण में 'कचन कलस' द्वारा स्तनों का संकेत किया है, जो अभिषेक रूप से स्पष्ट नहीं है। अपितु इस प्रयोग से स्तनों की व्यञ्जना होती है।

(२) राधा द्वारा मान किये जाने पर दूती के वचन में अंगों का आकषक वर्णन हुआ है। उपमानों द्वारा उपमेय रूप राधा के विभिन्न अंगों के सौन्दर्य की व्यञ्जना करके श्रीकृष्ण के मन में राधा के प्रति अनुराग उत्पन्न करने की चेष्टा की जाती है तथा सौन्दर्य के आकषण द्वारा दोनों के मन में मिलने की एक भूमिका तैयार कर दी जाती है।^१

(३) नायक या सखी द्वारा राधा के रूप वर्णन पर भी यही प्रकृति समित होती है। इस अवसर पर राधा के उपमानों की अवहलना करके उन

^१ अद्भुत एवं अनुपम वाग ।

जुगल कमल पर गजवर श्रीढठ तापर सिंह करत अनुराग ।

हरि पर सरवर भर पर गिरवर गिरि पर फूले नज पराग ।

रुचिर वपोन बसत ता ऊपर ता ऊपर अमृत फल लाग ।

फल पर पुट्टप धुन्ध पर पन्धव, तापर शुरु पिक भृगमन् वाग ।

उपमानों के माध्यम से ही शरीर के विभिन्न उपमेय या प्रस्तुत की व्यञ्जना की गई है।¹ व्यासजी ने भी इस प्रकार की पद्धति का अनुरण किया है —

(क) चन्द्र बिम्ब पर वारिज फूले ।

तापर फनि के सिर पर मनि गन, तर मधुकर मधु मद मिलि फूले ।

तहा मीन बच्छप सुक खेलत, बसिहि देखि न भये विकूले ।

विद्रुम दारयो मैं पिब बोसत, बंसर नख पन् नारि गहले ।

व्यास-वाणी पद ७०

व्यास के इस कथन में सहजता, अकृत्रिमता आदि पर विशेष बल दिया है। सूर के शब्दों में 'सहज रूप की रासि राधिका के तन पर भूषण अधिक शोभित हो रहा है। ऐसे राधा के रूपाकन में किसी प्रकार की बग़ान पद्धति अपनाई जाय, उस सौंदर्य में कोई व्यवधान नहीं पड़ने पाता।

(ख) अतिशयोक्ति मूलक उपयुक्त रूप चित्र के अतिरिक्त सर्वाङ्ग का चित्र प्रस्तुत करने के नियम कवियां न बस्तु परिगणन प्रणाली में नख शिख का बग़ान किया है। ऐसा बग़ान विशेषतः दरबारी कवियों द्वारा किया गया है। यहाँ पर केवल एक उदाहरण दिया जायगा।

बैन पर शेष दृग चलत पर बजरी भौंह पर घनुष बरि सुरति सारो ।

दसन पर दामिनी बण्ड पर नोकिता अघर पर बिम्ब रहि रहि मम्हारो ।

जघ पर कदली कटि छीन पर बेहरी, कुचन पर मेघ महामड हारो ।

ज्योति पर ज्योति छदि अग पर गग श्री राधिका नखन पर चद्र वारो ।

(अकबरी दरबार के हिंदी कवि पृ० १७६)

इस बग़ान में परम्परा पालन का आग्रह अधिक होने से उपमाना का आधार लेकर उपमेयों के गुणों का संकेत किया गया है। ऐसे बग़ानों में बिम्बात्मक चित्र का अभाव होने के कारण भाव प्रवणता नहीं आ पाती है। इन्हीं उपमेय और उपमान का संग्रह कहना अधिक उपयुक्त कहा जा सकता है। यही

¹ राधा तरें रूप की अधिकाइ ।

शशि उर पटत, हेम पावक परि, चम्पक कुसुम रह कुम्हिलाइ ।

इम लटत, अरु अरन पव भय, विधिना आन बनाइ ।

कद्रुज बँटि पाताल दुर रहि सगपनि हरि वाहन भये जाइ ।

हस दुरयो सर दुरयो, सरोरुह, गज मृग चल पराई ।

सूरदास विचारि देखि मन, तार रसन विक रही लजाई ।

कारण है कि सौंदर्य का विम्ब विधायी चित्र उपस्थित नहीं हो पाता है। फिर भी कवि की सौंदर्य परक दृष्टि का ज्ञान हो जाता है।

उपयुक्त विवेचन से यह स्पष्ट हो जाता है कि राधा-कृष्ण के सौन्दर्य चित्रण में लीला त्रय के बीच अवसर मिलते ही भक्तिशालीन कविदा ने सवाङ्ग या अंग विशेष का पूरा या खण्ड चित्र उपस्थित किया है। अंग के आकार, गुणादि के अनुरूप अप्रस्तुतों के विधान द्वारा नया शिल्प का बणन किया गया है। यह बणन वस्तु परिगणन रूप रूपकातिशयाक्ति रूप और भाव प्रवण रूप में हुआ है। इन तीनों में दा का विश्लेषण ऊपर प्रस्तुत किया जा चुका है। तीसरे प्रकार, भाव प्रवण रूप में विम्ब विधायिनी प्रतिभा द्वारा अंग-बणन में मोहक एवं रमणीय चित्र प्रस्तुत कर देना सूरदास जैसे रस मित्र कवि का ही सामर्थ्य है।

भुजा पकरि ठाढ़े हरि की-टै।

बाह मरोरि जाहुगे कसे, मैं तुम नाके ची-हे। सूरसागर

इस उदाहरण में राधा द्वारा बाह पकड़ लिये जाने पर पारस्परिक प्रेम पूरा नोक भोक का सुखद और आकषक चित्र प्रस्तुत हो सका है। इस चित्र में केवल बाह और भुजा का सामान्य बणन मात्र है फिर भी इसमें निर्मित चित्र आकषक है। ऐसे चित्रों के अतिरिक्त अंग के खण्ड चित्र या उनके व्यक्तिगत विशेषताओं आदि का कथन कविदा द्वारा किया गया है। इसमें प्रत्येक अंग का अलग अलग बणन अप्रस्तुतों के माध्यम से किया जाता है। अंग की शाभा का निरूपण करने वाली इन दो पद्धतियों-सर्वाङ्ग बणन और अंग का अलग अलग बणन-के अतिरिक्त सौन्दर्य प्रसाधक उपकरणा द्वारा बड़े हुए सौंदर्य का भी बणन भक्त कवियों ने किया है। इन प्रसाधनों में आभूषणों और गन्धद्रव्यों का प्रयोग उपयोगिता मूलक दृष्टिकोण से किया गया है। इनके दो उद्देश्य दोस्त पड़ते हैं (१) सौन्दर्य की अभिवृद्धि करना और (२) प्रिय को रिझाना। इसी से इनके प्रयोगों में सदैव इस बात का ध्यान रखा जाता है कि शरीर अधिक से अधिक आकषक प्रतीत होने लगे। इस प्रकार स्वतः सम्भवी सौंदर्य और आभूषणों के माध्यम से बड़ा ज्ञान वाले सौन्दर्य का महत्त्व है। अभी तक स्वतः सम्भवी सौंदर्य का निरूपण किया गया। आभूषणों से बड़े हुए सौन्दर्य का भी बणन मिलता है।

शोभा विधायक तत्त्व के रूप में आभूषण—

शरीर पर धारण किए जाने वाले शोभा विधायक उपकरणा को अलंकार के नाम से जाना है। इन अलंकारों के धारण करने के दो उद्देश्य

दीख पड़ते हैं (१) ऐश्वर्य और वशव का प्रदर्शन (२) शारीरिक सौन्दर्य की अभिवृद्धि। इनमें अलंकारों का प्रयोग विशेषतः सौन्दर्य और आनन्द के बढ़ाने के लिये ही किया जाता है। जोर-बल-व्यवहार का स्वर भी इस धारणा की पुष्टि होता है। भक्तिवालीन साहित्य में आभूषणों का शोभा विधायक सामग्री के रूप में ग्रहण करने उससे उत्पन्न की प्राप्त सौन्दर्य द्वारा प्रिय को रिझाने का प्रथम उद्देश्य था। यह कार्य दो प्रकार से सिद्ध किया गया है।

(१) स्वयं अपना शृंगार करने प्रिय को रिझाने की चेष्टा की गई है। यथा—

“युवति अग सिंगार भिगारति ।

बेनी गूँधी माँग मानिन की, सीस-हून सिर धारति । सुरमागर २११६

(२) श्रीकृष्ण द्वारा शृंगार किया जाना और उसे देखकर स्वयं प्रसन्न होने की भावना व्यक्त की गई है। यथा—

‘मोहा मोहिनी अग सिंगारति ।

बेनी ललित ललित कर गूँधन, सुन्दर माँग सँवारति ।

नग सिव सहज सिंगार भाव सौँ, जावक चरननि सोहति ।

सूर स्याम निव अग सँवारति, निरखि आपु मन मोहति ॥

सुरमागर पद ३२४६

इन दोनों ही उदाहरणों द्वारा प्रसाधना के माध्यम से रूपोत्कर्ष की अभिवृद्धि की गई है। दूसरे उदाहरण की अन्तिम पंक्ति ‘निरखि आपु मन मोहति’ द्वारा सौन्दर्य की उपयोगिता परक उद्देश्य की सिद्धि हो सकी है। प्रिय द्वारा शृंगार किये जान पर प्रेम की गहनता और प्रेम वश की भावना पुष्ट होती है। इसमें आभूषणों द्वारा बढ़ जान माने सौन्दर्य का स्पष्ट रूप में प्रतिपादन किया गया है। सोनह शृंगार के अन्तर्गत इन आभूषणों को शोभा विधायक तत्व के रूप में अथवा अथवा के अप्रस्तुत विधानों के साथ लाकर इनसे उत्पन्न होने वाली मनोही दीप्ति का आवश्यक चित्र प्रस्तुत किया गया है।^१

आभूषणों के माध्यम से सहज सौन्दर्य बढ़ जाता है। सूर ने इन विचार

^१ आजु तेनी अघिब छवि बनी नागरी ।

माँग मातिन छटा बदन पर बच लटा, नीन पट घन घटा रूप रग धागरी ।

कृष्णदास पदावली से

का समयन किया है।¹ केवल एक हार ने कथन मात्र से अथ अंगों में धारण किया जाने वाले आभूषणों से अभिवृद्धि को प्राप्त शोभा का संकेत मिलता है।² कृष्णदास ने आभूषणों से बड़े हुए सौन्दर्य के पुञ्ज वाल कृष्ण का सुन्दर चित्र प्रस्तुत किया है।³ इससे स्पष्ट हो जाता है कि स्त्री और पुरुष दोनों ही आभूषणों के माध्यम से अपने सौन्दर्य को बढ़ाने की चेष्टा करते थे। इसका उपयोगिता मूलक उद्देश्य सन्देह से पर है। आभूषणों व इस उद्देश्य की पूर्ति के साथ अंगों के सहज सौन्दर्य के वर्णन की प्रवृत्ति भी संक्षिप्त होती है। अतः इन दोनों के सम्मिलित वर्णन द्वारा रूप का आकषण बड़ा तीव्र हो जाता है और नख शिख वर्णन में अनोखापन आ जाता है।

निष्कप रूप में यह कहा जा सकता है कि भक्तिकालीन कृष्ण काव्य के कविया ने नख शिख वर्णन की प्राचीन परम्परा का अपने ढंग से उपयोग किया है। उनके इस वर्णन का स्वतंत्र विकास न हो सका अपितु प्रासंगिक रूप में ही आराध्य के मौल्य वर्णन में इस पद्धति का अनुसरण किया गया। यह वर्णन रीतिकालीन कवियों के वर्णन की भाँति शास्त्रीय सिद्धान्तों में बँधा हुआ न होकर भक्त कवियों के मुक्त हृदय की भावनाओं के अप्रतिहत प्रवाह के रूप में है। प्रेम से प्लावित इन कवियों द्वारा वर्णित शारीरिक सौन्दर्य स्पृहा का कारण बन गया। इन्होंने राधा कृष्ण के अनित्य सौन्दर्य के वर्णन में अपनी उर्वर कल्पना शक्ति का पूर्ण उपयोग किया। इनके निश्चित विचार और संस्कार बड़े प्रबल थे। इसी कारण इस युग में नख शिख वर्णन की स्वतंत्र परम्परा का विकास न हो सका। इन भक्त कवियों की सबसे बड़ी विशेषता यह थी कि इन्होंने रूप की नवीनता आतिशय्य और ज्योति सम्पन्नता नख शिख वर्णन के माध्यम से ही व्यक्त कर दी है। इस वर्णन के द्वारा अपनी आरम्भ तुष्टि और आराध्य का मोहक चित्र बन पड़ा है। इसी से इनका आलम्बन सावध्य निधि बनकर समग्र आता है। इनकी चलाई हुई इसी परिपाटी का अवलम्ब होकर रीतिकालीन कवियों ने स्वतंत्र रूप में नख शिख वर्णन की

¹ सहज रूप की राशि राविका, भूषण अधिव विराज । सूरसागर पृ० २०६३ (समा)

² एक हार भाँति कहा निवरावति ।
नख शिख सौ अंग अंग निहायु म सब कतहि दुरावति ।

सूरसागर पृ० २१५८

³ अष्टदा नरिण्य पृ० २२७ स० प्रभुपाल मित्तल ।

परम्परा का विकास किया। इन्होंने भक्ति काल में प्रस्तुत की गई सामग्री का यथेष्ट उपयोग किया। यह सभी वरुण आत्मन्वन के गुण से सम्बन्धित है। यह गुण शारीरिक अथवा मानसिक रहा है। इन गुणों में सग मोहक चेष्टाओं द्वारा व्यक्तित्व का आकर्षण और बढ़ जाता है। इससे गुण चेष्टा से युक्त होकर आत्मन्वन की मोहना बढ़ाने में समय हान है।

चेष्टागत सौंदर्य—

आत्मन्वन के सौंदर्य-साधक जिन तरंगों की चर्चा की गई है उनमें चेष्टा आत्म परब उपकरण है। यह आत्मन्वन के आधित रहकर रूप-सौंदर्य की अभिवृद्धि में महायक होता है। चेष्टा अथवा अनुभावों से हीन रूप सात्विक रति का गगन करने में समय नहीं होता। चेष्टाया से भावना उद्दीप्त होती है, रूप का आकर्षण बढ़ता है और उसकी हृदय भावजक शक्ति का विकास होता है। चेष्टाएं उद्दीप्त एक मोहक होती हैं। इनके अभाव में सौंदर्य निर्जीव और शून्य हो जाता है उसकी सजीवता रम की आधार भूमि पर चेष्टाओं के ऊपर ही निर्भर रहती है। इन चेष्टाया से व्यक्तित्व में आकर्षण आ जाता है रूप निखर जाता है उसकी माहुरता बढ़ जाती है। आश्रय का मन आत्मन्वन की चेष्टाया पर रीझकर उसकी ओर लसकने लग जाता है। चेष्टाया की यही साधकता है। इन चेष्टाया के दो वर्ग हो सकते हैं (१) आत्मन्वन की चेष्टाएँ (२) आश्रय की चेष्टाएँ।

आत्मन्वन और आश्रय की चेष्टाएँ हाव, भाव, हेला और अनुभाव कहली जाती हैं। इन सबकी गणना भाविक चेष्टाया के अन्तर्गत हो सकती है, यद्यपि ये मानसिक प्रवृत्तियों की बाहिका होती हैं। इन चेष्टाओं से युवा काल की शोभा बढ़ती है। इससे इन्हें युवा काल के शोभा विधायक गुण मान सकते हैं। इनके दो विभेद किसे जा सकते हैं—

(१) सामान्य चेष्टाएँ—इनके अन्तर्गत अलंकारों की गणना होगी।

(२) विशेष चेष्टाएँ—इन चेष्टाओं में भाविक संचालन आदि का महत्व बना रहता है। सम्पूर्ण अनुभावों की गणना इसी के अन्तर्गत होती है। इनके अन्तर्गत मुख विकास, मुसकान, भ्रूमणिमा, चितवन, हस्तपदादि का अथ-पूर्ण संचालन आदि अनेक चेष्टाओं का समाहार होता है। क्रमशः इन दोनों प्रकार की चेष्टाओं का भक्तिकालीन साहित्य में निरूपण होगा।

(क) विशेष चेष्टाएँ—आत्मन्वन की अनुभावगत चेष्टाया को विशेष चेष्टा के अन्तर्गत माना गया है। भक्ति काल में इन चेष्टाओं का विशेषण करने से जान होता है कि इनसे दो अभिप्राया की सिद्धि हुई है—

(१) आन्तरिक भाव का प्रकाश ।

(२) अभिप्रेक्षित प्रभावात्पादा ।

आन्तरिक भावा का प्रकाशन में सभी अनुभावे गहायक हैं । इसमें मुख्य रूप से नारी की चेष्टाओं का वर्णन होता है, परन्तु भक्ति काल में 'पुरुष रूप श्रीकृष्ण की विभिन्न चेष्टाओं का मोहक वर्णन ही होता है । अपनी इस मोहकता के कारण ही इन चेष्टाओं की प्रभावात्पादकता बढ़ जाती है और आत्म-स्वन की आन्तरिक भावनाओं का अनुकूल प्रभाव पड़ता है । इस प्रकार इन चेष्टाओं का प्रभावमूलक वर्णन ही अधिक हुआ है । इन चेष्टाओं में मुसकान, चितवन आदि की गणना होती है ।

मुसकान—भक्तिकाल में मुसकान के वर्णन में दो प्रकार की प्रवृत्ति लक्षित होती है । प्रथम वर्णन मुसकान का वर्णन (२) मुसकान के रंग चितवन का संयोग । दोनों ही प्रकार का वर्णन लगभग सभी कवियों में मिल जाता है । विभिन्न अवसरों पर प्रकाशित इस मुसकान को निम्नलिखित वर्गों में विभाजित कर सकते हैं ।

१ सामान्य मुसकान वर्णन में श्रीकृष्ण पक्ष में वय की दृष्टि से दो प्रवृत्ति लक्षित होती हैं । (क) प्रथम वात्सल्यकाल की सरल और स्वाभाविक मुसकान जो अन्तर उल्लास की अभिव्यक्ति करती है । इसके लिए हँसति विहँसति क्लिप्त आदि शब्दों का प्रयोग हुआ है । इस हँसी में किसी प्रकार की काम मूलक भावना नहीं है । अपितु स्वाभाविक मुसकान की सहजता वर्तमान है यथा —

१ किलकि हसति राजति ह दतिपाँ पुनि पुनि तिहि अवगाहत ।

सूरदास, अष्टछाप परिचय पृ० १५५

२ अँगुठा गहि कमल-आनि, मेलत मुख माँही ।

अपनी प्रतिबिम्ब देखि, पुनि पुनि मुसुकाँही ।

परमानन्ददास—अष्ट० परि० पृ० १८३

इन उदाहरणों में वात्सल्यकाल की सहज चेष्टा है, किसी प्रकार की भाव भंगिमा नहीं है ।

(ख) विशेष वय की मुसकान में अव्यवस्था, रहनी है । कवियों सहज रूप में इस मुसकान का संकेत करते हैं । ऐसे वर्णन में मुसकान का प्रभाव कपोल के विकास पर भी निम्नाया गया है —

१ बहुत मुसकान दमन छवि सुन्दर हँमत कपोल लोल अँ भ्रामहि ।

अष्टछाप पदावली पृ० ४५

२ मृदु मुसकान वक् अवलोकनि, डगमग चलनि सहज ही सुढारै ।

(११)

अष्टछाप परिचय पृ० १८३

१. १. द्वितीय उगहरण में मुसकान के सग वक् अवलोकनि से उसकी महता और बढ जाती है । 'मेसे मुसकान से सौन्दर्य का बोध एवं सौन्दर्य सृष्टि भी हो जाती है ।

२. १२. मेह भरी मुसकान—श्रीकृष्ण और गापियों की मेह भरी मुसकान का संकेत अनेक स्थलों पर हुआ है । बहुधा ऐसा शृङ्गार बरण प्रयोग पर ही हो सका है । त्रिया विदग्धा या वचन विदग्धा नायिका की क्रियाओं में मुसकान का यह रहस्य छिपा रहता है जो एक विशेष अर्थ या भाव का वाहक है । बहुधा ऐसी नायिकाएँ अपने भावा को अभिव्यक्त करके मुसकान उठती है । राधा का एक चित्र देखें—

१ तब राधा इव भाव यतावति ।

२. १. १. मुसकान संकुचि पुनि सहजहि चली अनेक सुरभावति ।

३. १. १. टेरि बहो मेरे घर जही मैं जमुना तैं आवति ।

तब मुख पाइ चले हरि घर बौं, हरि प्रियनमहि मनावति ।^१

४. १. २. लैहरिया मेरो भीजैगो वह देखा आवत है मेह

५. १. १. मोविंद प्रभु पिय हसि कहै तो वडि है अगिब सनह ।

इन दोनों ही उगहरणों में वचन विदग्धा के बचनों में रस रहस्य की भावना है, जो प्रेम की अनुकूलता में मुसकान से प्रकट हो जाती है । त्रिया विदग्धा की क्रियाओं को देखकर परस्पर मुसकान का यह चेष्टा रस भेद को व्यक्त करने वाली है ।^२ इसे केवल राधा कृष्ण ही समझ पाते हैं । अन्य लोगों के लिए यह एक रहस्य ही बना रहता है ।

कृष्ण की रसिता चेष्टाओं में दस मुसकान की बड़ी महता है । यशोदा के सामने बालक कृष्ण गोपियों के समक्ष तरुण बन जाते हैं । इन्हीं यशोदा नहीं जान पाती परंतु कृष्ण एक गापी की यह मुसकान एक दूसरे के भावों की वाहिका बन जाती है ।

१ मूरसागर पृ० २६४२ (सभा)

२ स्याम अनामक आय गये री ।

छापु हमें उत पाग मसकि के, हरि अंतरायामी जान लिये री ।

सगर वसन अघर परमायी दसि हरसि पुनि हृन्ध धर्यौ री ।

मूरदाम (पृ० २६८ मूर निणय—द्वारकाप्रसाद पारीत)

१ रहि री ग्यालिन । जोदन मदमाती ।

मरे छमन मगन से सानहि कत स उछग सगावति छाती ।

सेलन दै घर जाहु आपने डालनि बहा इती दाराती ।

उठि चली ग्यालि तास लागे रोवन तब जमुमति साई बहू भाति ।

‘परमान’ ओट द बनल फिरि भाई नननि मुक्तिपानी ।^१

(३) ध्यान-द सम्मोहिता की मुसकान उसक वृत्ति के भाव को व्यक्त करता है ।^२ ऐसे प्रसंगा पर सखियो द्वारा जान लिये जाने पर यही मुसकान लज्जा की वाहिका बन जाती है ।^३ इस मुसकान में आत्म-संतोष का भाव बना रहता है और लज्जा ऐसे मुसकान की साधिका बन जाती है ।

भेद भरी इस मुसकान से सौंदर्य बढ जाता है । वही-वहीं भेद पूरा मुसकान गूढ अर्थ का व्यञ्जक बन जाती है । इससे चरित्र का शीलपरक भाग उभरता है । अनेक स्थलों पर श्रीकृष्ण की ऐसी मुसकान का वर्णन है । यथा—

१ तिय-वचन सुनि गव के पिय मन मुसुवाने । मैं अविगत अज अकल हौं यह मरम न जाने ।^४ रास प्रसंग की इस मुसकान में श्रीकृष्ण का ऐसा ईश्वरत्व प्रकट है जहाँ वे भक्त के अहंकार को बढन नहीं देना चाहते । उनके मुख की मुसकान का यही अर्थ है । इस प्रकार की गूढाथ व्यञ्जक हँसी का वर्णन अनेक स्थलों पर हुआ है । रास प्रसंग, दानसीला, भूलन प्रसंग और मधुरा प्रस्थान करत समय कई अवसरों पर ऐसी ही हँसी है—

१ अब भर जाहु दान मैं पायी, लेखा कियी न जाइ ।

सूर श्याम हसि-हसि जुवतिनि सौं, ऐसी कहत बनाइ ।

सूरसागर २२३२

यह हँसना केवल भ्रम में डालने के कारण है । दान लेकर चले जान को बहना स्पष्ट रूप में स्वार्थी प्रवृत्ति को व्यक्त करता है ।

२ तनक हँस हरि मन जुवतिनि को निष्ठुर ठोरी लाइ ।

पद ३६१० सूरसागर ।

^१ अष्टछाप—परिचय पृ० १८२

— अघर सुले पलङ्ग लनन मुख चितवत, मृदु मुसकात हसि लेत जेभाई ।

अष्ट० परि० पृ० २२८

^२ परमानन्द प्रभु रमी निसा गरि, अब कहि लपटि हँसी मुख मोर ।

अष्ट० परि० पृ० २०१

सूर सागर—पद १७१६

३ विहँसि गह्यो हम तुम नहिं धनगर, यह कहिँ तेन प्रज पठई ।

पद ४६१० मूरमागर ।

इन दोनों पदों के मूढाय के समस्त मोली गोपियाँ या राधा श्रीकृष्ण की हँसी का रहस्य समझने में भ्रममय होनी हैं, परन्तु श्रीकृष्ण की यह हँसी उनके दोहरे व्यक्तित्व को स्पष्ट रूप से व्यक्त कर देती है ।

(४) कही कही पर भक्त कवियाँ की हँसी में मोहकता का भाव स्पष्ट दीख पड़ता है । सयाग के धक्कर पर एमी हँसी से नामा बहुत अधिक बढ़ जाती है । श्रीकृष्ण के रूप-सौन्दर्य को दम्बर 'नागरि' की हँसी में मन का समस्त उल्लास एवं प्रेम प्रकट हो जाता है—

१ नागरि यह मुनि क मुमुक्षानि ।

को जान गिय महिमा तुम्हरी नननि चित सजामी ।

इक सुंदर दूज रति नागर सीज कोक श्वीन ।

मूरदास प्रभु भव हीं तो तुम जसुमति-सुवन श्वीन ।^१

कही कोई श्रीकृष्ण की हँसी देखकर इतनी मुग्ध हो जाती है कि उसकी पूरा नियोजित सारी व्यवस्था ही भग हो जाती है, वह ठगी सी रह जाती है । ऐसा लगता है मानो किसी ने उसके ऊपर जादू कर दिया हो । अन्त में उस मोहकता के समस्त उसे अपना सब कुछ दान देना पड़ता है ।^२ दान के प्रसंग पर यही मोहकता दीख पड़ती है । गोपी के दान देने से मना करने पर उसका प्रांचल पकड़कर श्रीकृष्ण की मधुर हँसी उसका मन चोर लेती है—

कमल नन मुसकाय मद हसि अँचर पकरयो जब हीकी ।

दास जनभुज प्रभु गिरधर मन, चोर लियो सब ही की ।^३

(५) छेड़ छाड़ की भावना—श्रीकृष्ण के दान लीला के अवसर पर हँसी के कई प्रभ हैं । गूढाय बाधक भाव अञ्जक और छेड़छाड़ की भावना दीख पड़ती है । पूवराग की अवस्था की यह हँसी विशेष महत्वपूर्ण है ।

^१ मूर सागर पद २८२५

^२ हौं तवि लागि रही रे माई ।

जब गृहमें दधि ल व निवस्यो, तब मैं बाह गही रे माई ।

हँसि दीहा मेरो मुख चितयो मीठी सो बात कही रे माई ।

ठगि जु रही चेत्क सो लाग्यो, परि गई प्रीति सही रे माई ।

परमान सयानी ग्वालनि, सबस द निवही रे माई ।

भट्ट० परि० प० १६३

^३ भट्ट छाप-परिचय पृ० २८१

- १ स्याम सुन्दर हसि बूभत है,
कहिघो मोल या दधि वी री ग्वालिन ।
गोविन्द प्रभु पीय प्यारी नेह जायो
तब मुसिकयाय ठाढो भई मना-बनी करहि सब घालनि ।^१
- २ अब हो या डोटा सो हारी ।
गोरस लेत घटव जय कीनी हंसत देत फिर गारी ।

अष्ट० परि०—गोविन्दस्वामी पृ० २५१

शृ गार चेष्टा के मूल में हम हसी का महत्व खड जाता है । विचारों के आदान प्रदान का यह एक अच्छा साधन है ।

हसि ब्रजनाथ गह्यो कर पल्लव जम भरि गगरी गिरन न पावै ।
परमानन्द ग्वालिनो सधानी, कमल नैन सो तन परसावै ।^२

(६) प्रभावमूलक व्यञ्जना—मुसकान के अपूर्व प्रभाव की व्यञ्जना इन कविया ने की है —

- १ चले री जात, मुमिकाय मनोहर
हसि कही एक बान मटपटी री ।
हो सुनि श्रवनि भई री अति व्याकुल
परी है हिरद मर मन सटपटी री ।
- परमानन्द प्रभु रूप विमोही नदनदन सो प्रीति है जटी री ।^३
- २ नेक चित्त मुसिकयाए जू हरि भेरे प्रान चुराइ लये ।
पय सो भई है चोप मितान की बिसरे देह-सिंघार ठये ।

(७) व्यंग्य मूलक मुसकान गण्डिता प्रसंग पर देखी जाती है । यह एक विकल्प प्रसंग है । तबि चि हा स मुक्त श्रीकृष्ण के शरीर को देखकर अनायास भाई हुई हसी ॥ व्यंग्य का भाव लक्षित होता है ।

ज्ञान न आय री रन गैवार ।

निशि भर क्षीण बोलने तमचर खग ग्वालिन तबहि हसि मुसकाई ।
सूरदास

ग्वालिन की रम्य हँसी में कृष्ण के चरित्र की अथ पूरा व्यञ्जना हुई है । भ्रमरगीत प्रसंग में हमो का कही कही इसी प्रसंग में ग्रहण किया है ।^४

^१ अष्ट छाप-गरिचय प० २५०

^२ वही-प० १६६

^३ वही-प० १६८

सूर स्याम जब तुमहि पग्य, तब नेकहुँ मुसुवाने । सूरसागर

उपयुक्त विश्लेषण से यह स्पष्ट हो जाता है कि भक्ति साहित्य में श्रीकृष्ण और राधा आदि की मुसवान मुख्यतः भावपूर्ण उत्पन्न करने के सौंदर्य की मोहकता बढ़ाने वाली है। इससे रूप की भासक्ति उत्पन्न होती है और इसका तत्काल फल मिलता है। इनके अनेक रूपा में मुसवान के भेद, मोहकता, सहज शृंगार, चट्टा सम्पन्नता और प्रभाव मूलक मुसवान का उदाहरण दिया गया। यह मुसवान अपने मूल रूप में मोहक ही है और इससे रूप का भावपूर्ण बढ़ता है। यही मुसवान चितवन से संयुक्त होकर रूप सौंदर्य का महत्व बढ़ाने में सीने में सुहाग का बाण बरती है।

चितवन—भावपूर्ण को बनाने वाले व्यापारों में चितवन महत्वपूर्ण है। इसका माधव अंग नेत्र है। नेत्रों के माध्यम से भावनाओं का प्रेषण होता है। मानसिक प्रवृत्ति के अनुकूल नेत्रों के चालन और उसकी स्थिति में अंतर आता जाता है। नेत्र भावनाओं के वाहक होते हैं। मन में शृङ्गार भाव के जाग्रत होने पर नेत्रों में विवासमूलक अनौत्पन्न आ जाता है। इससे नेत्र-व्यापार में मादकता आ जाती है। यही मादकता क्रियामूलक होकर अपने प्रिय के समक्ष चितवन के रूप में प्रत्यक्ष होती है। इससे रूप-दर्शन में तीव्रता के साथ विचार पैदा हो जाता है और आश्रय आलम्बन दोनों के मन में एक दूसरे के प्रति ललक और निवृत्ता होती चली जाती है। यह क्रिया उद्दीपक है। इस कारण शृङ्गार वाक्य में इसको समुचित स्थान मिला है। हिन्दी के भक्ति साहित्य में राधा कृष्ण प्रकरण पर चितवन' द्वारा भावों की अभिव्यक्ति का वणन लगभग सभी कवियों ने किया है।

भक्तिबाल में वर्णित चितवन' के विश्लेषण से उसने द्वारा दो प्रकार की प्रवृत्ति लभित होती है—

(१) संयोग में उद्दीपक रूप।

(२) मण्डिता प्रसंग में व्यापारमय रूप।

मण्डिता प्रसंग पर नायिका द्वारा अनवरत रूप से प्रियतम के मुख को देखते रहने का अर्थ हृदय की रति का बाह्य प्रकाशन नहीं है अपितु रति चिह्नों से युक्त प्रिय मुख को देखकर उपहास के भाव का व्यक्त करना है। अनवरत रूप में लगातार देखते जाने से ऐसे प्रसंग पर हृदयगत आश्रय का भाव व्यक्त होता है रति का संचार नहीं होता। यथा

(१) प्यारी चित रही मुख प्रिय की।

अजन अघर कपालन विदन, लाग्यो काहु तिय को।

सुरत उठी दरपन कर लिही, देखो बदन सुधारो।

प्रातः समय मुख देवि आपुनो तब बहो अनत गियारो । सूरसागर ।

मौन प्रतारणा युक्त यह चितवन अनन्त वाक्य-वाणी की अपेक्षा अधिक बलशाली है । इसका अनुकूल प्रभाव होता है । कृष्ण का सर्वोच्च एवं ननमस्तक अपराध की स्वीकृति दे देते हैं । ऐसे प्रसंगा पर 'चितवन' या 'दशन' रति भाव को उद्बद्ध नहीं करते अपितु श्री कृष्ण के बहुनायकत्व को प्रवट कर देने हैं । यहाँ पर इसी बात का ज्ञान करा देना उद्देश्य है ।

(२) संयोग के अवसर पर चितवन मन में आनन्द का संचार करती है और रति को जगाती है । यह अपने विपरीत लिंगी को आकर्षित कर लेने का साधन है । इस चितवन के अनेक प्रभावों की अभिव्यक्ति की गई है —

(क) कामभूलक—श्रीकृष्ण की चितवन के समक्ष गापी के कशुरी के बंद टूट जाते हैं ।^१ चितवन की मादकता से काम सहायक अंगों में स्फूर्ति आ जाती है । ऐसा वरुण श्रीकृष्ण से कुछ समयोपरांत मिलने के पश्चात् किया गया है ।

(ख) प्रतिक्रिया भूलक प्रभाव—श्रीकृष्ण या राधादि गोपिया के चितवन से आनन्द जय एक तीव्र प्रतिक्रिया होती है । इस प्रतिक्रिया का अनेक रूपों में वरुण मिलता है —

(१) लज्जा त्याग—चितवन के समक्ष आत्म—विस्मृति की तथा हो जाती है । श्रीकृष्ण की चितवन से लज्जा की समाप्ति हो जाती है और घूँघट पट धून जाता है ।^२

(२) अभिलाषा का उद्भव—चितवन के अभाव से अनेक गोपियों के मन में अनेक प्रकार की अभिलाषा का उद्भव होता है । गोपिया कृष्ण की एक बाकी चितवन के लिये तरसती हैं । उन्हें कृष्ण की मुसकान में 'फगुमा' मिलने का सुख मिलता है ।^३ किसी को चितवन चारु-चितामणि^४ किसी के

^१ 'कृष्णनास' प्रभु हरि गोवधन धारी लाल, चारु चितवनि तोरे कछुकी के बंदवा । अष्ट० पदावली पृ० ५०

^२ महाचित चोरयो नन की कोर ।
लाज गई घूँघट पट भूल्यो, जब चितयो यहि ओर ।

देवर सन मेन सर मारी नागर नदनिशोर ।

चनमुजनास-अष्ट छाप-परिचय पृ० २८६

^३ यह फगुवा हम पावही हो चितवन मृदु मुसकान । सूरसागर पद ३५००

^४ चितवनि चारु चतुर चितामनि मृदु मधु भाषो बना । परमानन्द सागर

लिये मोह लेने वाला मग्न बन जाती है ।¹

चित्रवन के समक्ष गोपिया अपनी देह सुधि भूल जाती हैं । वे चित्रलिखी सी हो जाती हैं ।² गोपिया अनुभव के क्षण से ही इसे 'जी' में बसा लेती हैं, 'चित्रवनि तेरी जीय बसी ।'³ वे अपने को भूल जाती हैं 'सावरो बदन देखि भुलानी । चने जात फिरि चितयो मा तन तब ते सग लगानी ।'⁴ इसके समक्ष मन परवश हो जाता है । चित्रवन हठपूर्वक उनके मन को मोह लेती है ।⁵ गोपियाँ घर को जाती हुई मुड़-मुड़ कर कृष्ण को देखने लग जाती हैं । चित्रवन से रूप की आसक्ति बढ़ जाती है । प्रेम में वैचित्र्य आ जाता है । राधा के मन में तो मिलने के उपरान्त भी विश्वास नहीं आता और वह रग में पगी हुई बार बार कृष्ण को देखती है -

(१) राधेहि भिलाहि प्रतीति न आवति ।

चितवनि चित्रि रहति चित अंतर नन निमेष न सावति । मूरदास ।

चित्रवन का व्यापार परस्पर 'सना बनी' के रूप में भी विकास पाता है । गोपिया सवेत से प्रेम रहस्य को प्रकट कर देती हैं । कृष्ण के विशाल मनो की चित्रवन को गोपिया उसी रूप में उही 'यापारो द्वारा स्पष्ट करके अपने असीम प्रेम की अभिव्यक्ति कर देती हैं ।⁶ कहीं परस्पर की सना बनी में वस्तु को छिपाने का प्रयास किया जाता है ।⁷ इससे प्रस्तुत प्रसंग की मोहकता बढ़ जाती है । चित्रवन द्वारा रहस्य का उद्घाटन होता है । "बक चितवनि चित रसिक तन गुप्त प्रीति को भेद जनायो।"⁸

¹ चित्रवनि मोहन मग्न भौंह जुनु ममथ फाँसी । नन्ददास रासपचाध्यायी ।

² चित्रवन आपुहि भई चितरी ।

मदिर लिपन छाडे हरि अग वक देखत हैं मुख तेरो ।

चित्रभुजदास अष्ट० परि० पृ० २८७

³ अष्ट छाप-परिचय पृ० २८७ चित्रभुजदास

⁴ परमानन्द मागर

⁵ १, अरन विजाल बक धवलोकनि, हठि मन हरत हमारे । परमानन्दसागर

११ नेक चित्त चलेरी लालन, सखी लजु गयो चितचोर ।

गोविन्द स्वामी अष्ट० परि० पृ० २५५

⁶ अष्ट छाप परिचय पृ० २५० गोविन्द स्वामी पद सख्या २१

⁷ अष्ट छाप परिचय पृ० २५१ गोविन्द स्वामी पद सख्या २५

⁸ अष्ट० परि० पृ २३७ पद ५६

उपयुक्त विशेषण के आधार पर यह निम्नलिखित लिया जा सकता है कि चितवन प्रेम को व्यापार परस्पर आसक्ति की भावना उत्पन्न करने वाला एक रति मूलक व्यापार है। इसके द्वारा हृदय में अनेक प्रकार की भावनाएँ जागृत होती हैं। प्रिय की ओर आसक्ति, रति का उद्भव लज्जा त्याग आत्म विस्मृति स्तब्धता, टकटकी बंध जाना आदि इसके परिणाम हैं। चितवन के फल स्वरूप कई प्रतिचेष्टाएँ होती हैं। मुड़ मुड़ कर देखना, रूप की आसक्ति, कुतूहल प्रेम का प्रकाशन आदि चितवन युक्त रूप की प्रतिश्रियाएँ हैं। यह चितवन सम व्यापार की जनक है अर्थात् चितवन व्यापार आसम्बन्ध और आश्रय दोनों की तरफ से होता रहा है। परस्पर प्रीति प्रदर्शन का यह एक विलक्षण व्यापार है। इस सम व्यापार द्वारा सात्विक रति का उदय माना जाता है। नायक और नायिका दोनों ही पक्षों में इसका महत्व है परन्तु नायिका के सदम में लज्जा से सबलित होकर यह चितवन विलक्षण हो जाती है। इससे उत्पन्न नायिका की मोहक मुद्रा अदा पूर्ण हो जाती है। उसका आसक्ति बढ जाता है और वह अधिक सुंदरी प्रतीत होने लगती है।

लज्जा—लज्जा स्त्रियों का आभूषण है। चारीत्र्य उच्चता से उत्पन्न इसका प्रकाशन शील-सकोच के रूप में होता है। इसे कुलवती स्त्रियाँ का शृङ्गार मानते हैं। यह लज्जा सामान्य रूप से शृङ्गार से सम्बन्धित है। इसीसे शृङ्गार-प्रसंगों पर इससे नायिका के सौन्दर्य की वृद्धि मानी जाती है। लज्जा के आधार पर ही मुग्धा मध्या और प्रौढा ये तीन भेद नायिकाओं के किये गये हैं। शृङ्गार-रस के प्रसंग पर इसकी गणना ब्रीडा सचारी भाव के नाम से होती है।

लज्जा के कुछ बाह्य योजक तत्व बताये गये हैं। भेंपना, सिर मीचा कर लेना भूमि पर लकीर खींचने लग जाना मुह फेर लेना आदि इस प्रकार के व्यापारमूलक तत्व हैं। लज्जा के उत्पन्न होते ही मुख आरक्तिम हो जाता है। रक्त दीप्ति लगता है। इन सबका सम्बन्ध वयस है। भक्तिकाल में लज्जा का वर्णन अधिक हो सका है क्योंकि इस काल में वयस की सीमा किशोर अवस्था तक पुष्प पत्र में और किशोरी या यौवनावस्था तक स्त्री पक्ष में था। वयस की इसी सीमा में लज्जा का सबसे अधिक प्रकाशन सम्भव हो पाता है। इससे मुख की आभा में अपूर्व वृद्धि हो जाती है और सौन्दर्य का विकास स्वतः हो जाता है। आंचल से भुम ढाक लेना तिरछी चितवन से देखना आदि भी इसके अनुभावा में आते हैं। यह आत्मा की उसी मूल भाषा है जिस रमिक हृदय ही समझ सकता है।

भक्तिमाल में लज्जा व्यापार का बणन दो अवसरों पर किया गया है।

(१) श्रीकृष्ण द्वारा अनावृत सौंदर्य को देख लिया जाने पर।

(२) मयोग के अवसर पर।

(१) कुलवधू की शालीनता सदा से मोहक होती है। इस शालीनता की रक्षा के लिये वस्त्रों का आच्छादन आवश्यक है। स्नानादि के अवसर पर कभी कभी उसका सम्पूर्ण शरीर अनावृत हो जाता है। ऐसी स्थिति में किसी द्वारा देख लिया जाने पर लज्जा का स्वाभाविक उदय मनोहर होता है। एक उदाहरण देखें —

(१) 'हान का खोले बचुकी के बसना।

मम्मुस हूँ प्रिय भावि करोखनि, तब अगुरी दीनी बिच दसना।

सज्जित तन बपित हूँ घाई, लीहू और बसना।

'कुम्भन'स' प्रभु गावघन घर तबहि लाल लगे हैं हँसना।

इस उदाहरण में लज्जा का बड़ा अच्छा चित्र प्रस्तुत किया गया है।

विभिन्न अनुभावगत व्यापारों का रूप चित्र हृदय आवश्यक है। यहाँ श्रीकृष्ण द्वारा अनावृत अंग का देख लेना विभाव का काय करता है, इससे सुप्त लज्जा उदीप्त हो जाती है। अगुली को दाता के बीच में दे देना, शरीर का कम्पन होना, बौढ़ना और दूसरा वस्त्र ले लेना अनुभावगत चेष्टाएँ हैं, इन चेष्टाओं से सयुक्त होकर नायक श्रीकृष्ण की रुचि नायिका में बढ जाती है। 'तबहि लाल लगे हँसना' के वचन से नायक का मन में नायिका की इस घबड़ाहट के कारण आनन्द का अनुभव होना है। वह माना चित्राने के लिये हँस देता है। सच स्नाना का ऐसा बणन प्राय होना है। विद्यापति की नायिका सरोवर से स्नान करके निरलत समय अपने दाता स्तना को ढक लेती है, क्योंकि गीते वस्त्र उसके अंगों से चिपक कर उसे अनावृत जसा बना देते हैं।

(२) मयोग के अवसर पर लज्जा का प्रदर्शन आवश्यक बन जाता है। भक्त कवियाँ न प्राय तीन निम्नलिखित परिस्थितियों में इस लज्जा का स्वाभाविक उदय दिखाया है।

(क) गुरुजना की उपस्थिति में प्रिय दर्शन से उत्पन्न लज्जा व सकोच।

(ख) पारस्परिक छेड़छाड़ या वातालाप के अवसर पर लज्जा का प्रदर्शन।

(ग) रति के अवसर पर लज्जा।

गुरुजन समीप्य और लज्जा—स्त्रियों की स्वाभाविक प्रवृत्ति का अनुसार उनमें अपने प्रेम के गोपन की भावना रहती है। यह भावना वय के

आरम्भिक काल में अधिक दीख पड़ती है, जो प्रमथ क्षीण होती चली जाती है। इसी कारण स्त्रियाँ दूसरा के समक्ष अपने प्रिय का भी देखकर सन्तुष्टि हो जाती हैं। इस सकोच की दो प्रवृत्ति दीख पड़ती हैं।

(१) बड़ो की मर्यादा रक्षा और अपनी गोपनीयता।

(२) लोक लज्जा और सामाजिक परम्पराओं का भय।

बड़ो की मर्यादा की रक्षा शालीनता से होती है। उनके समक्ष चपल आचरण करने से उच्छ्वस्तता बढ़ती है और उनकी मर्यादा नष्ट हो जाती है। इससे बड़ो के समक्ष प्रिय को देखकर मौन हो जाना या मस्तक का नय जाना इसी सकोच युक्त लज्जा के अनुभाव हैं। यथा—

स्याम अचानक आय गये री।

मैं बड़ी गुस्जन बिच सजनी, बेखत हो मेरे मन नए री।^१

यहां नेत्रों के नय जाने में लज्जा का मौन अभिनय आकर्षक है। इस चपलता भी नहीं होने पाई और गुस्जनो की मर्यादा रक्षा भी हो गई। इसी प्रकार के अनेक उदाहरण देखे जा सकते हैं।

समाज के समक्ष प्रेम का प्रदर्शन लज्जा का जनक होता है। स्त्रियाँ अपनी रहस्य लीला की चर्चा भी दूसरा के समक्ष करने में सकोच का अनुभव करती हैं। इसी से यदि प्रिय द्वारा इसे प्रकट कर दिया जाय तो ऐसी स्थिति में उनके लज्जा से गड़ जाने का वरण मिलता है। 'यागी राधा साक' मर्यादा को समझने लगी है। इसी से वह श्याम से कहती है कि—

१ स्यामहि बोलि भयो ढिग प्यारी।

ऐसी बात प्रकट कहूँ कहियत, सखिन भाँझ कत लाजनि भारी।

इह ऐसेहि उपहास करत सब तापर तुम यह बात प्यारी।

लाजनि भारति हो कत हमको हाहा करति जानि बलिहारी।^२

इस अवतरण में लज्जा अनुभावों से प्रकट नहीं की गई है परंतु प्रस्तुत प्रसंग में समाज के सन्दर्भ में लज्जा का वरण नायिका के मुख से ही किया गया है। कथ्य मात्र से भी लज्जा का संकेत मिलता है।^३ यहाँ शालीनता के कथन से लोक-व्यवहार की भाव भूमि पर सकोच का वरण है।

१ सूरसागर पद २४६७

२ सूरसागर पद २१७५

३ ब्रजवसि बोव बोल सहौं।

तुम बिन स्याम और नहि जानौं सन्तुष्टि न तुमहि कौन। सूरसागर २१०४

प्रिय को अचानक दबकर लिया विदग्धा नायिकाया के सकोच का वणन मिलता है। एक गापी वृष्ण का दखर मुख-राती हुई इसी लज्जा का प्रदर्शन करती है परन्तु दूसरे क्षण वस्तु स्थिति का ध्यान आते ही त्रियाशो के द्वारा अपनी भावनाया का वृष्ण तक प्रेषित कर देती है।^१ इस प्रकार की लज्जा का प्रदर्शन दूसरे की उपस्थिति में सम्भव होता है। लोक लज्जा में सामाजिक नियमों के उत्सर्जन एवं पिता के भय की प्रधानता रहती है, परन्तु पारस्परिक चर्चाया आदि में लोक पक्ष सामने नहीं रहता। अतः एकांत वार्तालापों से उत्पन्न लज्जा स्त्रिया के सौ-दय का वास्तविक भूषण है।

पारस्परिक मनोविनोदों में लज्जा—श्रीकृष्ण और गोपियों आदि के वार्तालाप या छेड़ छाड़ में लज्जा का समुचित प्रदर्शन होता है। ऐसा प्रायः तीन अवसरों पर हुआ है। दान प्रसंग, पनघट प्रसंग और राधा वृष्ण के आरम्भिक परिचय के समय यही सकोच जय लज्जा दीख पड़ती है।

दान प्रसंग पर वृष्ण की छेड़ छाड़ बढ़ जाती है। वे दही का दान मागते मागते यौवन दान मागने लग जाते हैं। गापियाँ उनकी इस अचगरी को सुनकर लाज से गड़ी जाती हैं। वृष्ण का तो 'गो रस' चाहिये वृष दही नहीं।^२ कोई प्रगल्भा गापी श्रीकृष्ण के अनौचित्य का प्रतिपादन करती है और किसी को अपने यौवन का बड़ा अभिमान है। एक गोपी कहती है कि 'हमरो जावन रूप आँखि इनकी गड़ि लागत।'^३ इस कथन में प्रेम की अभियन्तता एवं अपने रूप का गव दोना हा वारें दीख पड़ती हैं। ऐसे प्रसंग पर सकोच का प्रदर्शन दाँता के बीच अमुली दवर आपसी सना-बैनी द्वारा और धूँघट के माध्यम से हुआ है। वही पर वृष्ण प्रेम में कोई सखी लोक लाज सफाच सब कुछ छोड़कर वृष्ण की चेरी बन जाती है।^४

१ तब राधा इत भाव बतावति ।

मुलि मुमुवाइ सवुचि पुनि सहजहि चली चलक सुरभावति ।

एक सखी आवनि जल लीह तासा कहति मुनावति ।

टेरि कहीं मेरे घर जहो, मैं जमुना त आवति । सूरसागर : सभा २६४२

२ भरी हम दान लहै, रस गोरम को यही हमारो काज ।

हम दानी निहूँ लोक के, चारा जुग में राज ॥ अष्ट० परि० पृ० ११६

३ सूरसागर गद २०७६

४ लोक समुच कुल कानि तजी

जते नदी सिंधु को घाव तसे स्याम भजी । सूरसागर : बे० प्रस ५ २५६

पनघट प्रसंग पर कृष्ण की छेन् छाड से सकोच भाव का उदय दिखाया है। सामान्य रूप से दूध दूहने जैसे प्रसंगों पर भी छेडछाड की यही प्रवृत्ति दीख पड़ती है। वनमाय में स्त्रियाँ का सकोच वर्णित है। राधा कृष्ण के प्रथम परिचय पर राधा का लज्जित होना उसकी श्रीडा की भावना व्यक्त करती है—

‘कनक बदन सुदार सुंदरी सकुचि मुख मुसकाय ।

स्यामा प्यारी नन राच अनि विशाल घसाय ।^१

वह सनाच पूर्वक कृष्ण का मुख देखती है। राधा सकुचि स्याम मुख हेरति। चन्द्रावली देख कै भावति, प्रज ही को प्रिय फेरति ।”^२

रति प्रसंग में लज्जा—लज्जा का वरुण भक्त कविया ने रति प्रसंग पर किया है। रति से सम्बन्धित तीन अवसरों पर लज्जा का वरुण मिलता है।

(१) सामान्य रति प्रसंग पर।

(२) विपरीत रति प्रसंग पर।

(३) खण्डिता प्रसंग पर।

सामान्य रति प्रसंग पर लज्जा एक संचारी भाव के रूप में है। यह नव वय की स्वाभाविक चेष्टा के रूप में वर्णित है। आधुनिक काल में हरिश्चन्द्र का एक पद इसका उपयुक्त उदाहरण है।^३ ऐसे प्रसंगों पर राधा का सकोच रति रस का सवदन करने में पूर्ण सहायक होता है। विपरीत रति का वरुण सूरदास ने एक स्थल पर अन्वया किया है। नागरी विपरीत रति में सकोच सहित लिपट जाती है।^४ सखियाँ द्वारा रति मुख प्रसंग को जान लिये जाने पर गोपन की प्रवृत्ति में सकोच दीख पड़ता है—

^१ सूरसागर

^२ सूरसागर पृष्ठ ३१३ बे० प्रेस।

^३ प्यारी लाजन सकुची जान।

ज्यों-ज्यों रति प्रतिबिम्ब सागुहें आरसी माह लखान।

कहत लास यहि दूरि राखिये, बलकरि कपत गान।

‘हरिचन्द्र’ रस बढ़ा भविक अति ज्या-ज्या तीय सजात।

भारतेन्दु आश्रितो पृ० ४५८

^४ सूर स्याम विपरीत बगई।

नागरि सकुचि रही लपगई। पद २२६६ सूरसागर

मोहनलाल ने रसमाती ।

वधू गुपति गोपनि बत मोसो, प्रथम नेह सकुचाती ।

जै श्रीहित हरवश बचन सुनि भाषिनि भवन चली मुसुकाती ।

हित चौरासी पृ० २६

रति प्रसंग के कुट्टमति अनुभाव पर लज्जा का यही दृश्य मूर्तिमान हो जाता है । सूर की पनी दृष्टि द्वारा व्रीडा का अन्ध्या चित्र प्रस्तुत किया गया है । रग में फूले कृष्ण मुख का स्पष्ट करत हैं और प्यारी लज्जा से सकुचित होती जाती है ।

१ भाजु रग फूले कुँवरि कहाई ।

मुख परसत सकुचत सुकुमारी मनहि मन अति भावत ।

तब प्यारी कर गहि मुख टारत, नेकहुँ साज न आवत । सू ३०७५

प्यारी ने इस निषेध और वचनो द्वारा कृष्ण को झिड़क देने में रस का सबद्धन हाता है और 'प्यारी' का आकषण बढ जाता है । नायक कृष्ण की प्रेम विह्वलता दर्शनीय हो जाती है । प्रस्तुत दाम्पत्य का सम्पूर्ण सुख ऐसी ही चेष्टाओं में वर्तमान रहता है ।

नायिका के सकोच से ही इन कवियों की मानसिक वृत्ति नहीं हुई । अपितु नायक के सकोच का वणन एक चित्र भी उल्लिखित किया गया है । अपराधी मनावृत्ति के कारण प्रायः नायक पक्ष में ऐसे संयोग का वणन मिलता है । नायक कृष्ण की रमणीय वृत्ति अथवा नायिका में आकर्षण हो जाती है । वरति भाग के उपरांत राधा ने वास कीटते हैं परन्तु उनके नेत्र नमित हैं, गति मन्द है और दृष्टि मिन्नाने का साहम नहीं होता । उनकी इन अनुभावगत चेष्टाओं का वणन खण्डिता प्रसंग पर देखा जा सकता है ।

१ बलि-बलि जाऊँ रसिक गिरधर प्रिय, नीचे आए प्रात तमचुरके बोले ।

इतो सकोच कौन कहो मानत अधिक लजाय रहे बिन बोले ।^१

२ कौन के भोराये भोर आए हो भवन भेरे

ऊँची दृष्टि क्यों न करो कौन ते लजान हो ।

कृष्णदास प्रभु छोडो भटपटी रह हो नात,

आज हौं तुम्हें देखि नीचे पहचाने हो ।^२

^१ अष्टछाप पदावली-पृ० ६३ कृष्णदास का पद

^२ " " ६७ "

इस उदाहरण में रेखाओं के स्वच्छ प्रयोगों द्वारा सज्जिता नायिका व रसिक नायक का अच्छा चित्र प्रस्तुत हुआ है।

उपयुक्त विश्लेषण से प्रकट हो जाता है कि सज्जा स्त्रियाँ का प्रमुख आभूषण है जो सयोग की अवस्था में रति वद्ध व चेष्टा के रूप में प्रकट होता है। प्रिय का प्रत्यक्ष दर्शन, प्रिय सम्बन्धी रस चर्चा अथवा प्रिय की स्मृति मात्र से इस सज्जा का उभेप होता है। इस सज्जा में सामाजिक निमगा की स्वीकृति वर्तमान रहती है। नय वय में इसका मधुर रूप देखने का मिलता है। यह रूप दो ढंग से अपना विकास प्राप्त करता है —

(१) रति मूलक आनन्दवद्ध व चेष्टाओं के रूप में।

(२) अनुभाव व कथ्य भाव से।

इन दोनों में रति मूलक आनन्द वद्ध व चेष्टाओं का महत्व रस की दृष्टि से अधिक है। इन चेष्टाओं के विभिन्न शारीरिक परिवर्तनों एवं अनुभावों का संक्षिप्त विश्लेषण प्रस्तुत किया जा चुका है। सयोग के अवसर पर इन चेष्टाओं में निषेध से रस बढ़ता है नायक की लालसा में वृद्धि होती है और नायिका आकर्षक प्रतीत होने लगती है।

“निषेध परक सौंदर्य”—निषेध अस्वीकृति का बाहरी निष्पाव है। इसका मूल में मानसिक स्वीकृति मूलक सम्मति होती है परन्तु सयोग प्रसंग में स्पष्टतः अपनी स्वीकृति दे देना शास्त्रीयता के विपरीत है सौंदर्य एवं आकर्षण का बाधक है। मुग्धा की कमनीयता, उसका आकर्षण इसी निषेध में छिपा रहता है। नायक की रति को बढ़ाने का यह एक अमोघ अस्त्र है जिससे एक ओर नायिका के प्रति नायक ललकता है और दूसरी ओर सयोग सुख में महजता और रस की सांद्रता बढ़ जाती है। यही सांद्रता और व्यक्तिगत का पूर्ण निलय सयोग का वास्तविक सुख है। अनुभावों से शून्य और स्वीकृति गम निषेध से रहित नायिका का सौंदर्य पूर्ण तमयता उत्पन्न करने में समर्थ नहीं हो पाता। यही कारण है कि प्रीति या प्रणल्भा की तुलना में मुग्धा का निषेधात्मक अनुभाव नायक के मन में रस भाव का संचार करने में अधिक समर्थ होता है। इसी से सयोग के प्रसंग पर भक्त कवियों ने मुग्धा के निषेधात्मक सौंदर्य को अपने काव्य का विषय बनाया है। रस का वास्तविक स्फुरण और उद्दीप्ति निषेध के माध्यम से ही सम्भव है।

सयोग के अवसर पर यह निषेध नायिका पक्ष का आभूषण बनता है। नायक-पक्ष में निषेध का वर्णन ग्राह्य में नहीं किया गया है क्योंकि नायक

भोक्ता और नायिका भोग्या मानी जाती है। इस निषेध के दो रूप दीख पड़ती हैं।

(१) चेष्टा या अनुभावगत निषेध।

(२) वचनगत निषेध।

निषेध के इन दोनों रूपों में कोई प्रत्यक्ष विभाजन रेखा नहीं है। एक के संग दूसर की स्थिति प्रायः बनी रहती है। वचनगत निषेध में मिर सघालन आदि आगिक क्रियाओं का योग रहना ही है। अनुभावगत निषेध में अत्यधिक शालीनता मुग्धा को भौन रहन की प्रेरणा देती है। आगिक चेष्टाओं के साथ वचन या वाणी का स्फुरण हो भी सकता है और नहीं भी होता है। कवियों ने प्रायः प्रत्येक स्थिति में इसका यत्न किया है।

अनुभावगत निषेध—सयोग या रति प्रसंग पर मुग्धा नायिकाएँ अपनी स्वीकृति निषेध का आगिक चेष्टाओं द्वारा व्यक्त कर देती हैं। यह निषेध छेड़ छाड़ के प्रसंग पर या रति प्रसंग पर दीख पड़ता है—

मूलक मवारन व्याज मैं परस्यो चहत कपोल।

मृदुल करनि डारति भटकि रसमय कलह कसोल। ध्रुवदास

यहाँ कृष्ण द्वारा कपोल स्पष्ट करने का इच्छा और नायिका की अनिच्छा व्यक्त की गई है। यह अनिच्छा आगिक चेष्टा द्वारा स्पष्ट है। 'मृदुल करनि डारति भटकि' कोमल करों से प्रिय व हाथों को भटक देने में जाध की व्यञ्जना न हाकर निषेध मूलक प्रेम की ही पञ्जना है। इससे रसमय कलह आर्कषण करने वाला बन जाता है और मून भाव अधिक रसमय बन जाता है। यह निषेध स्वीकार की तुलना में अधिक आकर्षण उत्पन्न करता है।

राधा का निषेध भानु अपने भग का दृष्टि स्पष्ट भी नहीं करने देता है। कृष्ण जिस भग को देखना चाहते हैं राधा उसे छिपाकर इसी निषेधात्मक प्रवृत्ति को व्यक्त करती हैं—

जो भग चाहत रसिक प्रिय, इन नननि सा छवाई।

सा ठा सुंदरि पहिले ही राखति बगन दुराई।

रस रत्नावली पद ४० ध्रुवदास

दसन से भगों को छिपा देना निषेध की अनुभावगत या चेष्टागत क्रिया है। इस प्रकार की चेष्टाएँ कई स्थलों पर दीख पड़ती हैं। कभी भग मूँदने में, कभी भग के स्पष्ट में यह निषेध दीख पड़ता है —

१ भूदि रहै पिय प्यारी लावन ।

मन हरखित मुख खिन्नत समिन नहि चतुर चतुरई भाव । सूरसागर
यहा मुख से खीन्नन म अस्वीकार न हाकर प्रेम का प्रदर्शन है इसी से
मन की प्रसन्नता 'यत्न' की गई है । मन हरखित का यही रहस्य है । मुख से
खीजना तो एक दिखावा मात्र है ।

प्रण के स्पष्ट करने में निषेध का भाव 'यत्न' किया गया है । प्यारी
सकोच करती हुई इसका निवारण करना चाहती है । कृष्ण के मुख की अपने
हाथों से हटाती हुई इसी प्रकार के भाव 'यत्न' किये गये हैं —

कबहुँक कुच कर परस कठिन अति तहा बदन परसावत ।

मुख निरखति सकुचति सुकुमारी, मनहि मन अति भावत ।

तब प्यारी कर गहि मुख टारत, नकु साज नहि भावत ।

सूरसागर ३०७५

यहा मुख हटाने में लज्जा और निषेध के दोनों ही भाव लक्षित हो
जाते हैं । यह निषेध करो द्वारा 'यत्न' किया गया है । हरिराम 'यास' ने ऐसे
प्रसंग के उद्घाटन पर नेत्रों का सहारा लिया है ।

“स्याम काम बस चोली खोलत, आनुर निसि क भोरे ।

डाँडी छाडि करत परिरम्भन बुम्बन देत निहोर ।

सननि बरजति पियाहिं किसोरी, द कुच कोर अकोर ।

वचन निषेध—दैनिक जीवन की छेड़ छाड़ मूलक विभिन्न क्रियाएँ में
नायिका द्वारा वचन निषेध आवश्यक हो जाता है । दान प्रसंग पर इस प्रकार
के निषेध का वर्णन प्रायः किया गया है । एक गोपी कहती है कि कृष्ण आज
प्रातः काल से ही झगडा कर रहे हैं । बस तो मैं दही नहीं दे सकती परंतु वे
छीन कर चाहे सम्पूर्ण दही ले लें । उसके इस वचन निषेध में भी उसका मन
कृष्ण में भटका रहना है और उसका पग भाग बढ़ता ही नहीं है ।¹ इन पद्य में

¹ भोरहि ते काह करन मो सा भगरो ।

भोरनि छाडि परे हठ हमसा दिन प्रति बलह करत नहि डगरो ।

अनबोहिनी तनक नहि दहों, ऐसे हि छीनि सेहु बर सगरो ।

अचल सैंचि-नैंचि रागति हो जान देहु अब होत है दगरो ।

मुख भूमति हेंसि कठ नगावनि आपुहि कहनि न लाल अचगरो ।

मूर सनह ग्वारि मन भटकयो, छाडहु दिषो परत नहि पगरो ।

परम मगन है रही चित मुग सजने भाग याहि को अगरो ।

सूरसागर

ऐसेहि छीनि लेहु वरु सगरो' कहने से दही के छीन लिय जाने पर सुख की अनुभूति और तदर्थ स्वीकृति की पूर्ण व्यञ्जना है। कृष्ण द्वारा किये जान वाले आलिंगन का गोपियाँ निवारण करना चाहती हैं। इस निषेध से उनके मिलन की इच्छा अधिक प्रबलता में व्यक्त हो जाती है। ऐसे दान के प्रसंगों पर निषेध के दिये गये कारणों से मन की अभिलाषा ही यत्न होनी है। इस दृष्टि से निवारण तो इच्छा पूर्ति का माध्यम है। इसमें कृत्रिमता अथवा बनावटी बन नहीं दीख पड़ता है अपितु अन्तःकरण की सम्पूर्ण सत्यता के साथ गापी के मन की समस्त बेचना कृष्ण का सुखानुभूति में अपने जीवन की साधकता पा लेती है। निषेध तो मिलन का एक बहाना मात्र है जिसके अभाव में संयोग सुख में परिवर्तन आ जाना है।

दान लीला प्रसंग पर गोपिया कृष्ण की त्रियाशो के अनौचित्य का प्रतिपादन करती हैं। उनका कथन है कि हमारे जीवन में इनकी आँख क्यों गड़ती है 'हमरो जीवन रूप आँख इनकी गड़ि सागत'। वे नाना प्रकार से कृष्ण की विनती करती हैं उन्हें छोड़ देने को कहती हैं, परन्तु मन में सानिध्य लाभ की लालसा मनी रहती है।¹ कृष्ण के अग-स्पश करने पर मना करती हैं।² गोपिया चाहती हैं कि कृष्ण चले जाय परन्तु उनका हाथ नहीं छोड़ती। इस निवारण का अपना महत्व है।³ वचन द्वारा इस निषेध में हृदय की

¹ मटुकी ल जु उतार धरी।

इन मोहन मेरो अँचरा पकरयो, तब ही बहुत डरी।

मोहि को तुम गहि जू रह्यो हो सग की गइ सगरी।

पैया लागि करत हौं विनती दुहुँ कर आरि खरी।

परमानंद प्रभु दधि वचन की विरिया जान टरी।

अष्ट० परि० १० १६२

² (1) मोहन मनमय मार, परसत कुच नीवी विहार।

वेपथु मुत नेति नेति घदति आमिनो।

(ii) वध कपट हठि बाप कहत कस नेति-नेति मधु बोल। हित हरिवश

(iii) स्याम काम बय तारि कचुरी, कर जनि गहि कुच कोर।

स्यामा मुच मुच कह खण्डित गव अचर की ओर॥

पृ० २८५ पद २८० उत्तराद्ध

³ राधा सनुचि श्याम मुख हरनि,

जाहु जाहु मुख ते कहि भाषत करते कर नहि छूटत।

मूरमागर। वे० प्रेस पृ० ३१३

सम्पूर्ण कोमलता अभिव्यक्त हो जाती है। छेड़ छाड़ के प्रसंगों पर इस प्रकार की निषेधात्मक उक्ति दीख पड़ती है। एक गोपी कृष्ण के अचगरी करने पर उसे मना करती हुई कहती है कि हे नन्द के लाल इस प्रकार की बातें न करो, मेरा अचल छोड़ दो, अन्यथा बहुत जजाल में पड़ जावागे। अभी तो तुम्हारी अवस्था भी नहीं आई है। सरनई तो आ जाने दो और मेरे उर से अपना हाथ छठालो अन्यथा मोतियों की यह माला टूट जायगी —

ऐसे जमि बोलहु नन्दलासा ।

छाड़ि देहु अँचरा मेरो नीके, जानत और सी वाला ।

बारम्बार मैं मुम्हाहि कहन हौं परिहौ बहु जजाला ।

जोवन रूप देखि ललचानो अबही त ये स्याला ।

नरनई तन आवन दीन बत जिय होत बिहाला ।

सूर स्याम उरते कर टारहु, टूट मोतिन माला ।

इन पक्तियों में निषेध का अनोखा सौंदर्य है। निषेध और स्वीकृति इन दोनों का मिश्रित भाव भी वही वही देखने को मिल जाता है। परमानन्द दास ने इसी प्रकार का चित्र प्रस्तुत किया है। उनके बखान में गोपी एक और बाह पकड़ने से मना करती है और दूसरी ओर कदम्ब की छाया में बैठकर कृष्ण से वार्तालाप भी करना चाहती है। वह कहती है कि तुम बड़े व्यक्ति के पुत्र हो। अतः तुम्हारी बात का अस्वीकार भी तो नहीं कर सकती हूँ—

न गहौ जाह कोमल मेरी बहियाँ ।

सुंदर स्याम छवीन डोटा हौं नहिँ आऊ या बन भरियाँ ।

ब्रज बनि वास बडे को गेटा करि न सकति तुम सौं फिर नहियाँ ।

परमानन्द प्रभु बहि निबहौ वनु बटहु नेकु बन्म की छहियाँ ।

इन उद्धरणों से स्पष्ट हो गया कि शृङ्गार के संयोग पक्ष में निषेध का स्वीकारात्मक चमत्कार अनेक रूपों में वर्णित है। वचन निषेध और क्रिया निषेध द्वारा मन की झूठी अनिच्छा बताई गई है। इससे नायक का नायिका के प्रति आकर्षण बढ़ जाता है। वह अपनी चेष्टाओं के कारण माहक प्रतीत होने लगती है। यह मोहकता रूप सौन्दर्य का साधक बन जाता है। इसी से रस की सिद्धि होती है। अन आकर्षण को बनाकर मन में रति का संचार करने में इन चेष्टाओं की अनिवार्यता स्वीकार्य है। इन विशेष चेष्टाओं के साथ अनकार मूलक सामान्य चेष्टाओं से भी रूप का आकर्षण बढ़ जाता है।

(स) सामान्य-चेष्टा—चेष्टा द्वारा आत्मबल की सौन्दर्य-वृद्धि को

स्पष्ट करने के लिये उसे विशेष और सामान्य चेष्टाओं में विभाजित किया गया था। सामान्य चेष्टा के अतमत अलवारो का मनेन किया जा चुका है। जीवन में ये अलवार नायिका के सौंदर्य को बढ़ाने में सहायक सिद्ध होते हैं। इनके कारण शरीर में मोहकता एवं आकर्षण का आविर्भाव होता है। इन अलवारा की तीन कोटियाँ—अमज, अमनज और स्वभावज—बताई गई हैं। इनमें अमनज अलवार चेष्टापरक न होकर गुण-परक है क्योंकि ये वृत्ति-साध्य नहीं हैं, अपितु स्वतः ही गुणा के रूप में इनका उद्भव होता है। स्वभावज अलवार स्वभाव सिद्ध होते हुए भी वृत्ति की अपेक्षा रखते हैं। अमज अलवारों में भी शारीरिक व्यापार ही भावों के बहाने रिये जाने का प्रधान साधन बनता है। इससे केवल अमज और स्वभावज अलवारा को ही चेष्टा के अतमत मानेंगे। अमज अलवार के अतमत, हाव, भाव और हेला की गणना होती है। निर्विकार चित्त में उत्पन्न प्रथम काम विकार की भाव' सत्ता है। 'हाव' में यही भाव भृकुटि नन्दादि के विनम्रानु व्यापारा द्वारा प्रकट कर दिया जाता है। इन दोनों में हाव में शारीरिक-व्यापार की प्रधानता होनी है और 'भाव' में मानसिक वृत्तियाँ में एक परिवर्तन आ जाना है। दोनों के एक एक उदाहरण से इसे स्पष्ट किया जा सकता है —

१ खेलन हरि भिक्से अज खोरी ।

भौचव हा देखी तहँ राधा, नन विशाल भाल दिये रोरी ।

सूर-स्याम देखत ही रोके नन नन मिलि परी टगोरी ।

।

सूरसागर १२६०

२ राधा को मैं तबहि जानी ।

। अमन कर सो भाग सवार, रचि रचि बेनी बानी ।

मुख भरि पान भुकर ल देखति, तासा कहति अमानी ।

लौचन आजि सुधारति कर जनि छाह निरखि मुसकानी ।

बार-बार उरजनि अवलोकति वा तैं कौन सयानी ।

सूरदास जसी है राधा, तैसी मैं पहचानी ।

सूरसागर २६७०

इन उदाहरणों में प्रथम में श्रीकृष्ण के चित्त में राधा को देखकर रोझने का भाव उत्पन्न हो गया और दूसरे में राधा की विभिन्न चेष्टाएँ उसकी मनोबोलेका को प्रकाशित कर देती हैं। इन चेष्टाओं में लोचना को आजना, उरज को देखना आदि काम मूलक चेष्टाएँ हैं। यही चेष्टा सुव्यक्त होकर 'हेला' कही जाती है।

१ देवि सभी मोहन मन चोरन ।

नन कटाव्य विलोकनि मधुरी, मुभग भृकुटि विवि मोरत ।

सूरसागर पद २४३२

स्पष्ट हो जाता है कि अगज अलकारों के द्वारा मोहकता बढ़ाने की चेष्टा की जाती है। इन अलकारों से काम मूलक विलास चेष्टाओं का ज्ञान हो जाता है।

स्वभावज अलकारों में चट्टापरक केवल दश अलकारों की ही गणना की गई है। इन्हें उनकी चेष्टा की प्रवृत्ति के अनुसार अनेक भागों में बांट दिया गया है।

स्वरा से युक्त चेष्टा में 'विभ्रम' की गणना होगी। इसमें प्रिय प्रागमन के समाचार को सुनकर भूपणों का अथ अंगों में पहन लेने की क्रिया सम्पन्न होती है।

निसिबन को जुवती सबपाई ।

उलटे अंग अभूषण ठाई । सूरसागर १६०७

(२) विच्छिन्ति,^१ मोर ललित^२ में प्रसाधन गत चेष्टा वर्तमान रहती है। अल्प रचना से शरीर शाभा का बढ़ जाना विच्छिन्ति तथा सयोग के समय अंग विपास आनि आगिक चेष्टा से मोहकता को बढ़ा लेना ललित कहा जाता है। यथा—

१ धनि वृषभानु-मुता बढ भागिन ।

बहा निहारति अंग अंग छवि घाय स्याम अनुरागिनि ।

मोर तिया नख सिख सिंगार सजि, तेरे सहज में पूरै ।

रति रभा उरबसी, रमा सी ताहि निरखि मन भूर ।

सूरसागर ३०६२

इस उदाहरण में जिस सौन्दर्य को अथ ललनाएँ प्रसाधनादि से प्राप्त करती हैं उसे वृषभानुमुता सहज में ही उपलब्ध कर लेती है।

^१ आपो मुग नीराम्बर मा ढकि विधुरी अलकें साहे ।

गव दिमा मनु मकर चाँदनी घन विधुरी मन मोहे । सूरसागर २८०६

^२ मना मिरवर त आबनि गया ।

गीर गान दुनि विमन बारि विधि कति तट त्रिवली तरह तरना ।

रोम रात्रि मना जमुन मिलि अथ भँवर परत मानो भ्रुभगा ॥

सूरसागर ३०७२

(३) लीला के अतगत रम्य-वेश, त्रिया और प्रेमपूर्ण वचनों से पारस्परिक अनुकरण की प्रवृत्ति रहती है। इसमें नायक-नायिकाओं में नवल या अनुकरण की चेष्टा का वर्णन होता है।^१ इस अनुकरण के द्वारा प्रेम की प्रगाढ़ता का आभास मिल जाता है।

(४) अभिव्यक्ति मूलक चेष्टा में 'कुटुमित' में निषेध का सौन्दर्य, विस्वोक्त में गव और अभिमान के कारण प्रिय के घनादर से उत्पन्न प्रेम भाव की माद्वता और विह्वल में समय के अनुकूल अपने भावों को प्रकट न कर सकने के कारण लज्जागमन सौन्दर्य होता है। यथा —

(क) धाजु रग पूस कुँवर कहाई ।

कवहुँक अघर दशन भर अण्डित, चाखत सुधा मिठाई ।

कन्हूँर कुच कर परस कठिन अनि तहा बदन परसावत ।

भुज निरखति सकुचति सुकुमारी मनहि मन अति भावत ।

तब प्यारी कर गहि भुल टारति, नैकु साज नहि भावत ।

भूरदास प्रभु काम सिरोमणि, कोक बला दिखरावत ।

सूरसागर ३०७५

(ख) बरज्यो नहि मानन तुम नैकहुँ उलझत फिरत बाह घर ही घर ।

मिम ही मिस देखत जु फिरन ही जुवतिनि बदन कहाँ बाव घर ।

सूरसागर २६६१

इन दोना उदाहरणों में जमना कुटुमित और विस्वाक के भाव को व्यक्त किया गया है।

विशेष प्रकार की चेष्टाओं से इन भावों की अभिव्यक्ति हो जाती है। विह्वल में अपने भावों की अभिव्यक्ति ही नहीं हो पाती है। प्रिय मिलन के अवसर पर लज्जादि के कारण अभिसायाएँ अतृप्त हो रह जाती हैं।

१ कहत बहुत नहि धाजु बनी ।

हरि आन हों रही ठगो सी जसे चित्त धनी । सूरसागर

^१ तिहारी लाल मुरली नेक बजाऊ ।

जा जिय हाति प्रीति कहिय की, सो घरि अघर सुनाऊ ।

तुम बटा दृढ मान साजि क मैं गहि चरन मनाऊ ।

तुम राघे हो, मैं हूँ माघो, ऐसी प्रीति जगाऊ । सूरसागर २७५६

(५) विलास क्लिक्चिच्चत और मोटायायित का सम्बन्ध प्रिय के सद्भक्त बनना रहता है। विलास प्रिय दशनादि से उत्पन्न वशिष्ठ का बोधक है। यह शारीरिक चेष्टा या प्रेम के मधुर प्रत्यक्षन द्वारा व्यक्त होता है। भक्ति काल में स्त्री और पुरुष दोनों ही पक्षा में विलास की यह भावना व्यक्त की गई है।^१

क्लिक्चिच्चत् में विपरीत एवं भिन्न भिन्न भावों की सबलता रहती है। इसमें प्रसन्नता, दुःख भाँति अनेक भाव एक साथ व्यक्त किये जाते हैं। इन क्रियाओं में प्रेम के भाविकों की व्यञ्जना होती है।^२ प्रिय वार्ता प्रसंग पर उसके प्रति प्रियमनस्वना दिखाना मोटायायित कहा जाता है।^३

चेष्टापरक इन सभी अलंकारों से स्पष्ट है कि इनके मूल में प्रेमाधिक्य और संयोग सुख की भावना वर्तमान रहती है। इनसे शारीरिक आकर्षण एवं मोहकता की वृद्धि होती है। नायिका की इन अनुकूल चेष्टाओं से मन में उल्लास और प्रसन्नता होती है नैसर्गिक शोभा में मादकता आती है और व्यक्तित्व का स्फूर्तपण बढ़ जाता है। अतः आलम्बन की मुग्धगति और चेष्टापरक विमोहताओं द्वारा उसके मौन्य की वृद्धि होती है। इन चेष्टाओं का साथ साथ बाह्य प्रसाधक उत्पत्ति का भी रूप का आकर्षण बढ़ जाता है।

१ अक्षिपन बीच नागरी भाव ।

छवि निरगन रिझ्यो नन्मदन प्यारी मनहि रिभाव ।

बबट्टैक भाग बबट्टैक पीछ, नाना भाव बनाव ।

राधा यह अनुमान कर, हरि मरे चितहि चुराव ।

गूरमागर २०५८

(॥) नागरि नागरि स पनषट त बनी की भाव ।

पीवा जानि सोचा साननि हरिक चितहि चुराव ।

छानि चर मरि मुग मार बबट्ट भौह पलाव ।

गूरमागर २०५९

२ भाव परमो मन रापिका बनु कहा न भाव ।

बनु हरन बनु मुग कर मन मोर बड़ाव ।

बनै बिचारन निरुर हूँ, गनि गवार बनाव । गूरमागर २१६२

३ मुनि रं निर प्यारी मन्वन ।

छवि निर बनी उर परमान बहिन भुजा समन्वन ।

मन हारन मुग गिरन गगिन बनि बगुर बगुर भाव ।

कर हारन मन बहिन के पन मूग्य है दहि दाव ।

प्रसाधनगत सौन्दर्य —

रूप और सौन्दर्य के अभिव्यक्ति पक्ष पर विचार करते हुए बताया जा चुका है कि सौन्दर्य साधन सम्पूर्ण उपकरणों की दो कोटियाँ हो जाती हैं। उन्हें आत्मगत और बाह्य उपकरणों के रूप में स्पष्ट किया जा चुका है। आत्मगत उपकरण के अन्तर्गत गुण और चेष्टा तथा बाह्य उपकरण में 'अल-कृति' एवं 'तटस्थ' साधना की खर्चा की गई है।

पात्र के शरीर से भिन्न सौन्दर्य साधक अथ उपकरणों को बाह्य उपकरण की संज्ञा दी जाती है। ऐसे उपकरणों में प्रसाधनगत उपकरणों द्वारा सौन्दर्य में निम्नार भा जाता है और छिपा हुआ सौन्दर्य प्रकट और स्पष्ट हो जाता है। इसीसे प्रसाधन साधनों द्वारा सौन्दर्य को बढ़ाने का प्रयास सदा से होता आया है। बाह्य उपकरणों के माध्यम से सौन्दर्य को बढ़ाने के लिए प्रयोग में लाये गये शृङ्गार प्रसाधनों की मर्यादा सोलह मानी गई है। उबटन, मजन मिस्सी, स्नान, सुबसन, केश विन्यास, माग भरना, अजन, महावर, बिन्दी, तिल लगावना मङ्गनी, गंध द्रव्य, आभूषण धनमाला और पान रचाना। विस्तारपूर्वक करने से पाठ हो जाता है कि इन सभी उपकरणों को तीन कोटियों में बाँटा जा सकता है —

१ शरीर पर लगाय जान वाले उपकरण इन उपकरणों का स्वतन्त्र अस्तित्व होता है। उबटन मजन मिस्सी, माग भरना, अजन, महावर, बिन्दी, तिल, मेहदी और सुगन्धित द्रव्यों की गणना इनके अन्तर्गत होती है।

२ शरीर पर धारण किये जाने वाले उपकरण—इनके अन्तर्गत वस्त्र, पातु एवं रत्ना से निर्मित आभूषण और फूल मालादि का प्रयोग होता रहा है।

३ अथ उपकरणों में स्नान, केश विन्यास और पान की गणना होगी। इनमें स्नान से शारीरिक निमलता और स्वच्छता आती है, केश विन्यास से सजावट बढ़ती है और पान द्वारा मुख का सौन्दर्य वृद्धि पाता है।

उपरोक्त सभी उपकरणों के सामूहिक प्रयोग से रूप खिल उठता है और व्यक्तित्व का आभूषण बढ़ जाता है। यही कारण है कि इनके प्रयोग की परम्परा विशेषतः स्त्रियों में ही रही। पुरुषों ने इन सभी सोलह प्रसाधनों का प्रयोग नहीं किया है। पुरुष पक्ष में केवल उबटन, स्नान, वस्त्र, आभूषण, मालादि और पान का ही वर्णन मिलता है। शरीर की रक्षा और शोभा बढ़ाने वाले साधनों में धारण किये जाने वाले उपकरणों की महत्ता अधिक होती है। महत्ता के इस क्रम के आधार पर पहले इन्हीं का वर्णन किया जायगा —

(क) धारण किये जाने वाले सौन्दर्य के उपकरण—इनमें वस्त्र धामू पण और फूल मालादि को स्थान मिला है। प्राप्ति के मूल गात क धाधार पर धारण किये जान वाले सौन्दर्य प्रतापना के तीन वग ह। सनन है (१) वस्त्रादि जिसका निर्माण मनुष्य द्वारा होता है। (२) रनिज पणय धर्मात् धातुयो (स्वर्णादि) से बनाये जाने वाले धामूपण आदि (३) प्रट्टि से प्राप्त होने वाले सौन्दर्य-साधक उपकरणों में फूलमाला आदि द्वारा धावपण को धनाया जाता है। इन तीनों प्रकार के उपकरणों में वस्त्र की प्राथमिकता सवमाय है। अतः सबसे पहले इही का वरणन किया गया है।

वस्त्र—वस्त्र मनुष्य की सामाजिक आवश्यकताओं की पूर्ति करत हैं। इन वस्त्रों के प्रयोग में ऋतु, काल, स्थान एवं पण का ध्यान रना जाता है। भक्तिकालीन वस्त्रों के वरणन में कवियों की दो दृष्टियाँ हैं। (१) रनिज प्रयाग के वस्त्र (२) विशेष ऋतु और पव या उत्सवादि पर प्रयाग में लाये जाने वाले वस्त्र। इन दोनों ही प्रकार के वस्त्रों की चर्चा भक्तिकालीन साहित्य में मनोयोगपूर्वक की गयी है। वस्त्रों में तनमुख, ताफना और सासा आदि वस्त्रों का वरणन है इन्हें अम्बर और पट, वसन आदि के नाम से वणित किया गया है। अवस्था और लिंग के अनुसार वस्त्रों में परिवर्तन होता रहा है।

बालको का शृङ्गार कुतह कुलही, पाग पग आदि से होना था। शरीर के अय अंगों में काछनी चोलना, भगुली पटुका पिछोरा पिताम्बर, बागा और सूचनादि धारण करत थे। श्री कृष्ण के पीत और नीले वस्त्र का वरणन है। श्री कृष्ण का पीताम्बर युक्त शरीर विशेष सुन्दर हो जाता है। धोती के स्थान पर काछनी का प्रयोग किया गया है। उपरना और पिछोरा द्वारा ओढ़ने का काम लिया जाता था। पाग द्वारा सिर की शोभा बढ़ाते थे बलि कु तल बलि पाग लटपटी” लटपटी पाग पर जावक की छवि लाल।” कुलह और पनही का प्रयोग होता था पहिर पिताम्बर चरन पावरी ब्रज बीधिन में जात।’ पुरषा के वस्त्रों में धोती और पिछोरा का वरणन मिल जाता है यह वहि नद गए जमुना तट ल धोनी भारी विधि कमट।’

सूरसागर १० ४४

स्त्रियों के वस्त्रों में भक्त कवियों ने अवस्था का ध्यान रखा है। इस दृष्टि से इन वस्त्रों को दो वर्गों में विभाजित कर सकते हैं। (१) बालिकाओं के वस्त्र (२) स्त्रियों के वस्त्र।

बालिकाओं के वस्त्र में शरीर के वरण का ध्यान रखा गया है। गोरे रोर पर नील वसन और कर्त्ति में परिया का वरणन मिलता है नील वसन

परिया कटि बाधे बरी रचिर भात भूतभारी ।^१ मूषन, नाराबद, श्रोदनी और चूनरी का वणन मिलता है ।^२ ध्यान रहं बि इन बविया ने सामान्यतया वय प्राप्त बालिकाओं के वस्त्रों का ही ध्यान रखा है । विशोरी ललनाओं के प्रति इनकी अधिक रुचि रही है । इनके श्रोदने वाले वस्त्रों में चूनरी का अधिक प्रयोग हुआ है ।^३

स्त्रियां व वस्त्रों का वणन और उससे उत्पन्न होने वाली शोभा को सभी भक्त कवियों ने प्रमुखता प्रदान की है । वस्त्रों व इस वणन में कवियों की दो दृष्टियाँ दीख पड़ती हैं —

(१) वस्त्रों की सामग्री, बनावट रंगादि की चर्चा ।

(२) अवस्था और परिस्थिति के अनुसार वस्त्रों में परिवर्तन और उनकी आकषक योजना ।

इन दोनों दृष्टियों में कवियों की प्रमाद्य प्रवृत्ति स्पष्ट लक्षित हो जाती है । इस काल के प्रयोग विद्यमान वाले वस्त्रों में दुकूल, बसन, अम्बर, परिधान, कापर और वस्त्र पट आदि का व्यवहार किया गया है । सूती और रेशमी दोनों प्रकार के वस्त्रों का चर्चा है । वस्त्रों में रंग-साम्य और वस्त्रों द्वारा गोरे रश्मि के रूप का आकषण बढ़ाया गया है । अवस्था के अनुकूल किशोरी और तरुणी के वस्त्रों की बनावट आदि में अन्तर ला दिया गया है । वही वही दोनों के लिये समान वस्त्र का प्रयोग है । विशोरी राधा की चूनरी का वणन और स्त्रियाँ की चूनरी का वणन भी है । फिर भी दोनों वस्त्रों में भिन्नता है ।

स्त्रियों में प्रमुख वस्त्रों में लहंगा, माटी, कचुकी और घाँगी आदि का वणन भक्त कवियों की रचनाओं में मिलता है । इन सभी वस्त्रों की सजावट का ध्यान रखा गया है । एम आकषक वस्त्रादि का उपयोगिता मूलक प्रयोग वर्णित किया गया है । इनका मूल उद्देश्य प्रिय का रिझाना था 'त गोपाल हेतु कुसभी कचुकी रंगम लई ।^४ वस्त्रों के रंग आदि का विशेष ध्यान रखा जाता था । सुग्ग, पचरग साडी, तन सुख की साडी, भूमक साडी, रश्म की साडी और पटोरी की चर्चा की गई है —

^१ सूरसागर १०५७

^२ मूषन जपन आदि नाराबद,

परिया दई फारि तबसारी । सूरसागर ७०८

आजु तेरी चूनरी अविज बनी । परमानन्द ३७६

^३ (१) सुरज चूनरिया भिजाइ मरो, भीज्यो पिछोरा । चतुरभुज दास २५

(११) नालाम्बर पाटम्बर सारी, सन पीत 'चूनरी' अनारीर सूर० ७८४

^४ कृष्णदास पृ० ४४ अष्टछाप पदावली-स० सामनाय

- १ तसिये सुरग सारी पहिरे धग । चतुमु ज १२६
- २ पगनि जेहरि, साल लेंहगा अग पचरग सारी । मूर १०४६
- ३ चुनरी बोली बनी, चुनरी की सारी । चतुमु ज दाग ३६५
- ४ तन सुख सारी पहिरि मानी । चतुमु ज दास २०२
- ५ लेंहगा साल भूमकी सारी, बसू भी बरन पिय हेत रगाई ।

कुम्भन दास ३१६

- ६ अग भरगजी 'घटोरी' राजति । सागर वेंकटरवर प्रैत १३३२

आगी अगिया और कचुकी को आकषक बनाने के लिए कटावदार जडाऊ और रत्न जटित बोली का बखान है। कचन व मूत से या रत्न के धाग से बनी आगी का बखान है,^१ इसमें विभिन्न रंग व प्रयोग से आकषण उत्पन्न किया गया है। नील आगी के साथ लाल मांडनि (तिरौना साज) का रंग-संयोग अच्छा बन बड़ा है 'अगिया नील भाङनी राती'।^२ गोविन्द स्वामी ने पीली मांडनि का महत्व वर्णित किया है। चपक तन कचुकी खुली स्याम सुदश सुढारी हो। मांडनि पिय पट पीत की ता ऊपर मोतिन हारी हो।^३ यहाँ चम्पक बरण तन के साथ आगी और मोती के हार का रंग-बध्म रूप को और अधिक निखार कर आकषण का कारण बना देता है। कचुकी पर कसीन काढ कर उसका आकषण बढ़ाया गया है। कचुकी सोभित कसीन सुंदर।^४

विभिन्न अबसरा एव पर्वों पर बठ ठन कर सोलह शृंगार से युक्त होली खेलने का बखान है। गोपियों की सुरग सारी, कसी हुई कचुकी नखा का काजल रूप का आकषण बना देता है।

- १ सारी पहिरि सुरग, कसि कचुकी काजर दै द नन ।
बनि-बनि निकसि निकसि भई ठाढी सुनि माधव के बन ।

सूरसागर २६८०

- २ उनत सब सुंदरि छुरि आई, करि करि अपनी ठाठ । नन्ददास
- ३ सकल सिंगार कियो ब्रजबनिता, नख सिख लीं भन ठानि ।

सू० सा० २८६१

१ देहों ब्रजनाथ हमारी आगी ।

सकल सूत कचन के साग बीच रखन की धागी । परमानन्द सागर २०१

२ सूरसागर

३ गोविन्द स्वामी पद १३५

४ गोविन्द स्वामी पद ४२

४ भाइ बनि उनि सक्ल घोष की सुदरि,
तजि अभिमान चली वृंदावन ।

कुं मनदास ७१

५ जुवती जन समूह साभित तहा पहिरे भूपन नाना भेस ।

चनुमु जदास ७१

इन उदाहरणों से स्पष्ट है कि वस्त्रों के कटावदार और रत्न जटित होने के मूल में इनका प्रयोग करने वालों की गौण्य वृत्ति ही है। स्वर्ण के तार युक्त वस्त्रों का आकषण धारण करने वाली गोपियां भी आकषण का विकास कर देती हैं। ऐसे वस्तुओं में वैभवं का प्रदर्शन भी होता है। वैभवं सम्पन्न वस्त्रों का प्रयोग बहुधा हानी या सावन के विभिन्न उत्सवों पर ही हुआ है। चन्नभुजदास द्वारा प्रस्तुत रूप चित्रों में वैभव की यही सम्पन्नता दीख पड़ती है।^१ वस्त्रों के वैभव, डिजाइन रंग साम्य और वैषम्य द्वारा व्यक्तित्व में भी आकषण उत्पन्न किया गया है। इनका उद्देश्य सामान्य 'रति' का उद्दीपन न होकर अपने आराध्य के रूप सौंदर्य को अधिक से अधिक रमणीय बनाना है। यही कारण है कि वस्त्रों के रंगादि का विशेष ध्यान रखा गया है।

रंग सौंदर्य—भवसर के अनुकूल वस्त्रों के रूप में अन्तर आ गया है। शृङ्गार करत समय तनमुख की साडी का प्रयोग हुआ है।^२ होला के भवसर पर वस्त्रों के रंगों में निरालापन आ जाता है। झूलन प्रसंग पर भी यही दृष्टिकोण दीख पड़ता है।

१ झूलन भाइ रंग हिंडोल ।

पवरण वरन कसु भी सारी कनुकी साध बारै । सू० मा० ३४५६

२ वाम भाग वृषभानु नदिनी, पहिरै कसुभी सारी ।

चन्नभुजदास पृ (२६६—अष्ट० परिचय से)

३ स्याम अंग कसुभी नई सारा । सू० ३४१७

४ सावर तन कसुभी सारी । , २७८३

नददास ने शृंगार प्रसाधन और रंगों के आकषण के साथ रूप

१ चन्नभुजदास पृ ४२/पद ७८

२ ह्या तो तरल तरयीना कारु, अर तनमुख की सारी । सूरसागर ४४३५
(ii) जुवती अंग सिंगार-सवारति ।

छुद्रघटिका कटि लहगा रंग, तन तनमुख की सारी । सू २११६

सौंदर्य का बणन भी किया है।^१ चित्रभुजनाम ने हिंदोना प्रमग पर प्रकृति की पृष्ठभूमि में रग-वभव को दिखाया है।^२ भूतन के इस प्रसंग पर मुगल रूप का चित्र एवं श्रीकृष्ण के सौंदर्य का बणन मिलता है। इस स्थला पर रगा द्वारा रूप चित्रण और वातावरण का निर्माण हो गया है।^३ बकिया का सौंदर्य चित्र यहाँ पर दो रूपों में प्रकट हुआ है। (१) स्त्री का सौंदर्य चित्र (२) श्रीकृष्ण का सौंदर्य चित्र।

श्रीकृष्ण के रूप सौंदर्य का बणन करने में अनुसूय एवं प्रतिरूप बण योजना की सहायता ली गई है। स्वयं दाम के अनुसूय रग पीन काछरी और प्रतिरूप रग नील बण की सुंदर योजना कृष्णदास ने की है।

कटि ठट सोहनि हेमनि दाम।

पीत काछ पर अधिक विराजत, याद लजावत धाम।

तेरे नील पट मोठ रसिब बर, अधिक विराजत जाम।

अष्ट० परि० पृ २३५/ ८ कृष्णदास

चित्रभुजदास ने प्रतिरूप बण योजना द्वारा पहचाने हुए नील पट पर लाल पाग का सौंदर्य देखा है।^४ छोट स्वामी ने केष भूषा और प्रकृति चित्रण में इसी रग-योजना का सहारा लिया है।^५ कुम्भनदास जी ने अनुसूय बण योजना द्वारा श्याम और पीन रंगों की सगति बटाई है।^६ कृष्णदाम ने बणों

१. गोमुख की पनिहारी पनिषी भरन चली
बड़े-बड़े नयना ताम लुभि रह्यी बजरा।

पहिर कृ सुभी सारी, अग अग छविभारी,
गोरी गोरी बहियन ताम मोतिन की गजरा।

२. छबीले लाल के सग सलना भूलत सुरग हिडारे।
सोमित तन गोरे श्याम पीरो पटु बसुभी सारी।

तसिय हरित भूमि, तसिये थोरी थोरी बूँदें।

चित्रभुजदास-पृ ७४ पद १२२ काँकरीली।

३. भूलत सुरग हिडार, मुकुटधर बटे हैं न-दलाल।
लाल काछनि नटिपर बाघे, उर सोमित बनमाल।

अष्ट० परि० २२६/१४

४. धाजु भाई पिताम्बर पहरात।
कु डल लाल कपोल विराजत, लाल पाग पहरात।

चित्रभुजदास ११२/२०५

५. च० ४१/६२ काँकरीली

६. बवन-बुनित चारु चन कु डल, तन चदन की खोरी।
माथे बनक बरन को निपारो, मोढ़े पीत पिडोरी।

कु० ७६/२०८

का वही-वही ध्वनि द्वारा निर्देश किया है।^१ इनके मन में रगा का विशेष मोह दीप्त पड़ता है। गोपी या राधा के वस्त्रों के विभिन्न रंगों द्वारा प्रिय को रिझाने की चेष्टा की गई है—

सहगा लाल भूमक की सारी, पचरग सिर ओढ़नी बनाई ।

नवरग उर तन सुख की चोली, वसुभी वरन पिय हेतु रगार्ई ।

कृष्णदास पृ १६ बाँवरीली ।

ध्रुवदास ने गोरे शरीर पर हरी साड़ी द्वारा रूप को निखारने का प्रयास किया है। प्रसाधन के रूप में राधा की साड़ी, कचुकी, वेनी आदि का बणन है। वस्त्र और आभूषण इन दोनों के युगपत् प्रयोग द्वारा राधा की रूप भाधुरी व्यक्त की गई है—

सारी हरी ने हरयो मन लाल का, मोहिनी माहिनी के तन सोहे ।

पगिया लाल सुरग वनी, सहि गातनि रग खरो मन मोहे ।

‘शृ गार सत’ कवित्त १५४ ध्रुवदास

छीत स्वामी ने नील पट व बीच पीत वज्रुकी के रग वैपम्य द्वारा आकषण उत्पन्न किया है।

‘राधे रूप निधान गुन आगरी नदन दन सय खेली ।

नील पट तन लसे पीत वज्रुकी कसे सखल भग भुवननि रूप रली ।

गोपी या राधा और श्रीकृष्ण रूप में स्त्री और पुरुष दोनों के वस्त्रों का प्रसाधन रूप में समुचित प्रभाव उत्पन्न करने के लिये कवियों ने वस्त्रों के बणन में अपनी रंग सम्बन्धी प्रतिभा का पूरा परिचय लिया है। स्त्रियों के वस्त्रों द्वारा रूप को आकषक बनाने का प्रयास अधिक किया गया है। सूरदास का रंग विधान आकषक था। सारी के लिये लाल और पीले रंग का बणन है। चूनरी के अनेक रंग के होने का वर्णन है। ‘नीलाम्बर पाटम्बर सारी, सेत पीत चुनरी भरुनाए ।’^२ ‘पहिरे राती चूनरी सत उपरना सोहे हो । पचरण साड़ी का सकेत है । कुसु भी रंग के अतिरिक्त नील, लाल, पीला आदि विभिन्न रंगों द्वारा आकषण उत्पन्न किया गया है। श्रीकृष्ण के नवरंगी स्वरूप का बणन है। ‘भाजु वनौ नवरग पियारा ।’^३ भाजु वन नवरग छवीले^४ अनेक रंगों से युक्त वस्त्रों का प्रयोग भी वर्णित है पहिरे वसन अनेक वरन तन, नील

१ अष्ट० परि० पृ० २२६ पद १

२ सूरसागर १४०२ ।

३ सूरसागर ३२६३ ।

४ सूरसागर २२६४

अरुन सित पीत पट"^१, "नय वसन आभूषण पहिस्त अरुन सत पाटम्बर कोरी ।^२ बहुरंगी चूनरी^३ और श्रीकृष्ण के पीत पट की शोभा सभी कवियों को आकृष्ट करने में समर्थ रही है ।^४ इसके अनन्तर रंग व हाने या धारण है । चूनरी के गाढ़े रंग को व्यक्त करने के लिये चुह-चुही और ठह ठही जस शब्दा का प्रयोग है ।

कधुकी और लहंगा के सात पीले और नीले रंग बताये गये हैं । कही कही श्वेत धगियाँ का धारण है ।^५ पाग जावक रंग में रंगी गयी है । 'लटपटी पाग महावर पागो । इन रंगों को चमत्कार पूरा बनाने के लिये प्रकृति से उपमानों को ग्रहण किया गया है । नीले, पीले और श्वेत रंगों के लिये बाल, दामिनि स्वर्ण रेखा वक्-वक्ति आदि का साम्य उपस्थित किया गया है । फूलों के रंगों में बेसर कुमकुमा और टेसू के रंग का संकेत है ।

उपयुक्त विवेचन से स्पष्ट हो जाता है कि प्रसाधन के रूप में प्रयुक्त वस्त्रों के धारण करने में अवस्था परिस्थिति और पक्ष आदि का विशेष ध्यान रखा गया है । विभिन्न अंगों में भिन्न भिन्न वस्त्र धारण किये जाने की परम्परा थी । स्त्री, पुरुष, बालक और बालिकाओं के वस्त्रों में भी भिन्नता और अवस्था के अनुसार उनकी लजावट और कटाव कमोदाकारी आदि होता रहा है । कई वस्त्र स्त्री-पुरुष दोनों धारण करते थे । उपरना ऐसा ही वस्त्र है । लहंगा का प्रयोग स्त्री और किशोरी क-याएँ भी करती थीं । किशोरी के प्रयुक्त वस्त्र के लिये 'फरिया' का प्रयोग हुआ है ।^६ गोपी या राधा के वस्त्रों के रंगों का गाढ़ापन उनके व्यक्तित्व को निखार देता है । नील पंचरंग कुसुमी लाल, सतरंग आदि से गोरा रंग और अधिक खिल जाता है । पुरुष व बालकों के वस्त्रों में भी भिन्नता है । श्रीकृष्ण का पाग गोपियों का आकृष्ट कर लेता

१ मूरसागर ३४८७ ।

२ वही ३५२६

३ चुही-चुही चूनरी बहुरंगना ३४४८ ।

(ii) रंग रंग बहु भाति के गोपिन पहिराए । ३६६०

४ (i) भीजेगी पियरी पट आवन है मेहरा ३१६५

(ii) नील-पीत दुबूल स्यामल गौर अंग विवार । मूरसागर

५ मूरसागर ३४४६

६ नील वसन फरिया कटि बाधे बेनी रचिर पीठ भवभोरी । मूरसागर

है।^१ उनकी श्याम लहरिया आकषक है।^२ अतः स्पष्ट हो जाता है कि रूप के आकषण में सिले या बिना सिले हुए वस्त्रों का महत्व है। इनके रंगों के साम्य या वैपम्य द्वारा व्यक्तित्व को आकषक बनाया जाता है। रूप-सौन्दर्य के वर्णन में वस्त्रों का प्रयोग अवस्था के अनुसार ही हुआ है। प्रसाधना द्वारा रूप के प्रभाव की भी व्यञ्जना की गई है। सौन्दर्य की अभिव्यक्ति के साथ प्रसाधनगत उपकरण, नख-शिरा और भग विशेष का चित्रण हो सका है। कोमल, सुकुमार और आकषक व्यक्तित्व द्वारा सौन्दर्य का उत्कृष्ट वर्णित है। यही कारण है कि श्रीकृष्ण के वीररूप के उपरान्त तत्काल भक्तिकालीन कवि की दृष्टि में उनका कोमल और मधुर व्यक्तित्व उभर आता है और वह पीताम्बर धारी श्रीकृष्ण के आकषक रूप का वर्णन करने लग जाता है। उनका वीररूप अधिक काल तक भक्त कवियों को नहीं रमा पाता। ऐसे वीर और मधुर रूप का वर्णन सीला सौन्दर्य के अतगत माना जा सकता है जिसमें विभिन्न सीलाओं के उपरान्त उनका प्रसाधित सौन्दर्य वर्णित है। ऐसे स्वस्वों पर वस्त्रों के साथ प्रसाधन रूप में आभूषणों के प्रयोग से सौन्दर्य बढ़ जाता है। अतः आभूषणों को प्रधान और मुख्य सौन्दर्य प्रसाधक उपकरण माना जाता है। वस्त्रों के साथ आभूषणों का समुचित सहयोग सौन्दर्य का बढ़ा देता है। यही कारण है कि भक्तिकालीन कवियों ने आभूषणों द्वारा सौन्दर्य वृद्धि का प्रयास किया है।

आभूषण—सौन्दर्य साधक उपकरणों में आभूषणों का माहू सदा रहा है। इसकी गणना शरीर पर धारण विय जान वाले सौन्दर्य प्रसाधनों में होती है। धातु रत्नों से निमित्त अलंकार शोभा बढ़ाने के पर्याप्त साधन हो जाते हैं। इनकी प्राप्ति के दो स्रोत होते हैं। (१) खनिज पदार्थों के रूप में जमीन से प्राप्त हान वाले धातु एवं रत्न (२) प्राणियों से प्राप्त होने वाले उपकरणों में मोती की गणना होनी है। इन दोनों ही प्रकार के पदार्थों के प्रयोग का वर्णन भक्ति कालीन साहित्य में मिलता है।

आभूषणों द्वारा व्यक्ति के सामाजिक स्तर और स्थिति का ज्ञान होता है। इससे उसकी आर्थिक स्थिति भी स्पष्ट हो जाती है। इसी से स्त्री और

१ ता दिन त मोहि अधिक चटपटी ।

जा दिन ते देखे इन नननि, गिरधर बाघे पाग लटपटी ।

परमानन्द प्रभु रूप विमोही, या डोटा सो प्राति अति जटी ।

२ आनु प्रति शोभित हैं नन्द लाल ।

श्याम लहरिया की पाग बनी है तसाई पिछोरा लाल ।

कृष्ण दास पृ० ११ पद ३० काँकरीनी ।

बहुटा, कंकन बाजूबंद, धुद्रघण्टिका नूपुर, विछिया आदि का वरण कराया है।^१ इन आभूषणों के सम्बन्ध में भक्तकवियाँ भी मतकय नहीं हैं। थोड़े अन्तर के साथ इनकी संख्या अधिक हो जाती है। आभूषणों के प्रति सहज रसि और उसके प्रदर्शन के माध्यम से समृद्ध वग का पान होता है। गोपियाँ बड़े अभिमान के साथ कहती हैं कि तू एक ही हार मुझे क्या दिखलाती है। तरे तो नख में गिख तक आभूषण विराज रहे हैं इन्हें क्या छिपा रही है ?^२ समृद्धि का यह प्रदर्शन दो रूपाँ में हो सका है (१) दूसरे गोपी द्वारा आभूषणों की गणना वाले पन्ना से (२) स्वयं गोपियाँ की अपनी उक्ति द्वारा आभूषणों का बयान और उससे उत्कृष्ट को प्राप्त होने वाली शोभा का संकेत। एक गोपी अपनी सखी से कहती है कि अभी क्या देखती हो ? मैं आज जितने आभूषण पहन कर आई हूँ धर पर अभी इनसे दूने आभूषण हैं, 'जिनको पहिरि आजु हम आई, धर है यात दूनी।' ^३

आभूषणों के माध्यम से समृद्धि की अभिव्यक्ति करने और आत्मतुष्टि के लिये एक एक अंग में अनेक आभूषण धारण किये जाते थे तथा प्रत्येक अंग में अलग अलग आभूषण धारण करने की परम्परा थी। ये आभूषण विभिन्न अंगों की शोभा बढ़ाते थे। टीका शीशफूल, मागपाटी, चन्द्रिका और मोती की लड़ से मागों की शोभा बढ़ाई गई है।^४ शीश पर बनी या बेना धारण के तबोनाएँ आज भी अपना सौन्दर्य एक आभूषण बढ़ाती हुई दीख पड़ती हैं 'बेनी गुही बिज माँग सेंवारी सीसफूल सटकारी।' ^५

मध्यकालीन साहित्य के अनुसार ब्रजगंगाएँ बानाँ में अवतरण, बण फूल सुटला भुमका तरकी तरिवन, तरयोना, ताटक आदि धारण करती थीं।

(i) कनक बरनफूल भकुटि गति मोहत, कोटि अनग ।

चतुर्भुजदास १०८

१ मूरमागर १५४० ।

२ मूरमागर २१५८ ।

३ मूरमागर १५४१ ।

४ (i) बेनी गुनी बिज माँग सेंवारी सीसफूल सटकारी ।

गाविन्द स्वामी २०४

(ii) मारिन माँग विष्णु गति मुग पर । बृम्भननाम ३०५

५ गाविन्द स्वामी २०४

(ii) खुटिला खुभी जराय की मृगमद आठ मुदेश ।

गोविन्द स्वामी कीर्तन संग्रह भाग २ पृ १३०

(iii) बरनफूल 'भूमिका' गज मोतिनि, विथुरि रहे लपटाने ।

चतुर्भु जदास ३६६

(iv) फूलन के 'तरीना' कुडल फूलन किक्किनी सरस सँवारी

नन्ददास पृ ३७५

(v) स्रवन पास ताटक साहूत, माना रवि ससि जुमल परे मन फद ।

कृष्ण० सोम० पद्मावली-पृ० ५४

सरस्वी धारण करने की परम्परा आज भी बनी हुई है । प्रायः हीरे की तरकी पहनी जाती है । नाक के आभूषणों में बसर, बुलाक, नथ, नथिया आदि पहनते हैं ।

गले में पहने जाने वाले आभूषणों की संख्या सबसे अधिक है । हार, कठ्थी, चौकी, टीक, भाला, मुक्तावली, हथल, दुलरी तिलरी, मोतिसिरि आदि द्वारा शोभा बढ़ाई जाती थी । हाथा में बाजूबल टाड और बहूटा, कलाई पर बगन, पंढा चूरा, चूरी, पहुँधी, बलय, अंगुलिया में मुदरी अंगूठी, कटि में करधनी, छुद्रघटिका, दाम काची मेखला रसना, पैरा में भ्रमवट बिछिया, पैजनी, नूपुर पायल, घँघरू, जेहरि आदि आभूषण पहन जाते थे ।

उपयुक्त आभूषणों की अधिक संख्या और अंगों में उसके विन्यास द्वारा सामाजिक समृद्धि के साथ आत्म प्रदर्शन की प्रवृत्ति भी दीख पड़ती है । धारण किये जाने वाले मौल्य प्रसाधनों में आभूषणों का महत्व निर्विवाद है । इन आभूषणों का धारण करके सामाजिक स्थिति का ऐश्वर्यपरक रूप चित्र प्रस्तुत किया गया है । अपने का सजाना तो हमका प्रमुख उद्देश्य है ही । इन्हीं आभूषणों से सहज रूप और भी अधिक खिल उठता है ।¹ स्वयं 'मोहन' आभूषणों से सिंगार करके 'मोहिनी' की शोभा को बढ़ा देते हैं । 'नागरी' की

¹ सहज रूप की रासि राधिका भूपन अधिक विराज । मूरसागर २०६३

(ii) बनी व्रजनारी सोभा भारि ।

पगलि जेहरि लाल सहगा, अंग पंचरंग सारी । मूरसागर १६६१

(iii) जुवती अंग सिंगार सवारति ।

बनी मूय माग मोतिनि की सीसफूल सिर धारनि । मू० २११६

(iv) मोहन मोहिनि अंग सिंगारति ।

शोभा अनोखी हो जाती है उसकी छवि बढ जाती है। सौन्दर्य वृद्धि में सहायक इन आभूषणों की उपादेयता भी कम नहीं रहती है। धानु एव रत्ना व धनि रिक्त प्रकृति द्वारा प्राप्त होने वाले सुगन्धित पदार्थों को भी सौन्दर्य प्रसाधनों के रूप में धारण करने की परम्परा आज तक बनी हुई है। ऐसे पदार्थों में फूल माला आदि की गणना होती है।

प्रकृति सुलभ सौन्दर्य के उपकरण—शरीर पर धारण किये जाने वाले सौन्दर्य प्रसाधनों में प्रकृति से प्राप्त हान वाले पदार्थों का महत्व निर्विवाद है। ऐसे पदार्थों में ऐश्वर्य का प्रदर्शन न होकर मुक्त प्रकृति के साधनों का प्रयोग होता है। इसमें नागरिक जीवन का बंधन न होकर स्वच्छन्द नैसर्गिक जीवन का उन्मुक्त उपभोग करने के लिये प्राप्त साधनों का प्रयोग होता है। ऐसे साधनों की दो काटियां होती हैं (१) पशुओं से प्राप्त पदार्थ में मार चन्द्रिका और लगाये जाने वाले साधनों में वस्तु की वस्तुन बिया गया है (२) वनस्पतियों से प्राप्त होने वाले पदार्थों में फूल गुजा, वनमाला, तुलसी आदि का प्रयोग वर्णित है।

मार चन्द्रिका और गुजा माला को धारण करके श्रीकृष्ण की शोभा बढाई गई है। श्रीकृष्ण का शृंगार मोर चन्द्रिका के बिना अधूरा रह जाता है। सभी भक्त कवियों ने इस साधन द्वारा श्रीकृष्ण के शृंगार का वर्णन किया है।¹ नील नलिन श्याम तन पर मार चन्द्रिका शोभित है। शोभित सुमन मयूर

बेनी ललित ललित कर गूँथत सुन्दर माग सवारति ।

नख मख सजत सिंगार भाव सौ जावक चरनि सोहति ।

सूर स्याम तिय अग सवारति निरखि आपु मन मोहति ।

पद ३२४६ सूरसागर

(४) आजु तेरी छवि अधिक बनी नागरी ।

माग मोतिन छटा बदन पर कंच सटा

नील पट धन घटा रूप रंग आगरी । कृष्णदास

¹ (१) मुख मुरली सिर भोर पखौवा वन वन धेनु चराई । मूर० ३७७२

(११) बरही मुकुट इन्द्रधनु मानहु तडित दसन छवि लाजति १२५६

(१११) सिखी सिम्बण्ड सीस मुख मुरली बयौ तिलक उर चदन । १०६४

(१४) देख सखी चन्दा मोर क ।

आजु वन सिर सावरे पियक पीत छवीली छोर के ।

अष्ट० परि० पृ० ३२४ नन्ददास

चंद्रिका नीन नलिन तनु स्याम' या मनिमय जटित मनोहर कुण्डल, सिखी चंद्रिका सीस रही पवि ।^१ मोर पक्ष के बीच के भाग को चंद्रिका कहते हैं । श्रीकृष्ण के रूप और सौंदर्य से सम्बन्धित सभी पदा में पीत-पट के साथ मोर चंद्रिका की शोभा वर्णित है ।^२ आज भी बल्लभ सम्प्रदाय के मंदिरों में तीन या पांच चंद्रिका का मोर मुकुट विशेष उत्सवों या पर्वों पर पहनाया जाता है ।

वनस्पति और फूलों में भी श्रीकृष्ण एवं गोपियों के शृंगार का वर्णन है । शृंगार प्रसाधना के रूप में फूल की महत्ता सदा से है । फूलों के व्यापक प्रयोग की बात प्रायः सभी कवियों ने की है । श्रीमन्न्यास में तो 'फूलों की मण्डली' नाम से एक उत्सव भी मनाया जाता है जिसमें श्रीकृष्ण और राधा का सम्पूर्ण शृंगार फूल से होना है । सम्पूर्ण वातावरण, सभी साधन आदि फूलमय हो जाते हैं । फूल के हिंडोले पर फूल के खम्भे, डांडी, चौकी आदि सभी में फूल की निराली जग मगाहट रहती है ।^३ श्रीकृष्ण फूल के पाग, बागा, आभूषण और श्रीराधा फूल की चोली तथा कंकन आदि आभूषण धारण करती है ।^४ इस प्रकार फूलों का शृंगार करके प्रिया प्रियतम फूलों की सेज पर

१ मूरसागर पद ७७२ और २८३७

२ (१) करि सिंगार सब फूलन ही को । मूरसागर २८६२

(११) कुसुमनि के आभूषण, कुसुमनि के परदा । गोविन्द स्वामी १४६

३ (१) माई फूलन के हिंडोरा बयो भूलि रही जमुना ।

फूलन के खम्भे दोऊ फूलन की डांडी चार,

फूलन की चौकी बनी, हीरा जगमगा ।

फूले अति बशीबट, फूले हैं जमुनातट,

सब सखी मिल गावैं, मन भयो मगना । अष्ट० परि० ३२६ नन्ददास

(११) फूलन की गेंद बली टपकत उर छिड़ै

हंसत समत हिल मिल सब सकल गुन निधान । अष्ट० परि० २६७

४ (१) फूलन की पाय फूलन की चोलना, फूलन पटुकाधारी ।

फूलन के लहंगा सारा मधि फूलन धनिया करी ।

गोविन्द स्वामी पद संग्रह ३ कांकरीली

(११) फूलनि की चोली फूलनि के चोलना । परमानन्द ७७०

(१११) फूलनि के वसन आभूषण विराज, फूलनि के फोदा फूल उरहार है ।

नन्द० परि० ४५

(१२) फूलनि व बाग अष्ट भूषण फूलनि ही की पाग सँवारी । चतु० १०५

फूला का तबिया लगाय फूला के ही भवा म शोभा पा रहे हैं। "फूलनि के मडली मनोहर बढे तहाँ रसिब पिय प्यारी। सोभित सबै साज नाना विधि फूलन को भवन, परम रचिकारी। फूल के धम फूल की चौलटि, फूलन बनी है सुदेश तिवारी। फूलनि के भूमका भरोखा फूलनि के छार्ज छवि भारी। सघन फूल चहुँ ओर बगू रनि फूलनि बदनवार सँवारि। फूलन के बलसा अशिोभित फूलनि सजि विचित्र चित्रसारी। फूल की सज मँदुवा तबिया फूलन की माला मनुहारी। चतुभुज दास प्रफुलित राधा रस पूने गोवधनधारी।

अष्टछाप परिचय पृ० २६६

फूलों के ऐसे व्यापक उपयोग से स्पष्ट हो जाता है कि फूल सी मुकुमारी राधा फूल से श्याम के सग फूलों का शृंगार करने फूल सी ही खिली पहती है। फूला के इस प्रयोग के कई उद्देश्य देख पड़ते हैं (१) अपने रूप सौंदर्य को विकसित करना (२) प्रिय को रिझाना (३) चक्षु एवं घ्राणद्रव्यो को तृप्त करता। इन तीनों उद्देश्यों में भक्तिकाल का कवि सफल हुआ है। इसी से शृंगार साधन में सँवार सवार कर उसका उपयोग किया गया है। इससे उत्कृष्ट की प्राप्त सौंदर्य प्रिय को रिझाने में समर्थ हो जाता है। फूल सिंगार प्यारी तन साहत मदन गोपाल रीझवे काजे।^१ फूलों की सुगंध द्वारा वातावरण का सुखद निर्माण होता है। इन्द्रियो की तृप्ति होती है और भावनाओं में अनुकूल वेदनीयता उत्पन्न होती है। विभिन्न फूलों की सुगंध मन के लिये रुचिकर प्रतीत होती है।^२

फूलों के अतिरिक्त गुजामाल तुलसीमाल और जवारा धारण करने का बहाना मिलता है। गुजा का दूसरा नाम घुघची भी है। इसका रंग लाल और मुख पर काला होता है। इसे श्रीकृष्ण गले में धारण करते थे।^३ तुलसी की माला धारण करने का बहाना भी मिलता है।^४ कमल की माल उनके सौंदर्य प्रसाधना में है।^५ शुभलक्षण सूचक 'जवारा बाधने की चर्चा मिलती है। जवारा दशहरे के पुनीत पर्व पर धारण किया जाता है।^६

^१ छीत स्वामी ६१

^२ लूही जई नेवरो केतकी सौरभ सरस घरम रुचिकारी। चतुभुजदास १००

^३ बेसरि की सौरि किये, गुजा बनमाल हिय।

^४ श्याम देह दुकूल दुति मिलि ससति तुलसी माल।

^५ कठ-कठला नील मणि अभोज माल सँवारि। सूरसागर १०१६६

^६ आज दशहरा शुभ दिन नीको।

गिरधरलाल जवारे बाधत, वयै है मान कुकुम को दीको।

भक्तिकाल में शरीर पर धारण किये जाने वाले इन सभी सौंदर्य प्रसाधना से स्पष्ट हो जाता है कि इस काल के नर नारियो की सौंदर्य चेतना सदैव जागरूक रहती थी। इससे एक समृद्ध परिवार एवं समाज का ज्ञान होता था। इन साधना की तीन कोटियाँ का वर्णन है (१) मनुष्यनिर्मित वस्त्रादि प्रसाधन—इसमें वस्त्रा व कटाव उनकी सिलाई, कटाई, कढ़ाई और बसीदाकारी आदि द्वारा उसे आकर्षक बनाकर मानव शरीर को सजाने की चेष्टा की जाती है। (२) खनिज पदार्थों में बहुमूल्य धातुओं, रत्नों और समुद्र से प्राप्त मोती आदि के आभूषणों का धारण करके शरीर की कान्ति बढ़ाई जाती है। अपने बभ्रव का प्रदर्शन और आत्मतुष्टि देने का मुख्य उद्देश्य है। (३) प्रकृति सुलभ सुगंधित फूल आदि में अपने का सजाने की प्रवृत्ति रही हैं। इनमें फूल, माला, तुलसी, वनमाला आदि धारण किया जाता है। इन पदार्थों से प्रकृति प्रियता, सौंदर्य वृद्धि और इन्द्रियों की वृद्धि होती है। शरीर पर धारण किये जाने वाले इन पदार्थों के अनिश्चित शृंगार प्रसाधनों में अन्य ऐसे पदार्थों की चर्चा होती है, जिसे शरीर पर लगाकर या सजाकर सौन्दर्य की श्री वृद्धि की जाती है।

(क) लगाये जाने वाले सौंदर्य साधक उपकरण—शृंगार के सोलह अंगों में वस्त्रा आभूषण और फूलमालादि के उपरांत शरीर पर लगाये जाने वाले सौंदर्य प्रसाधना की चर्चा होती है। इन उपकरणों में उबटन, मिस्सी, अजन, सिंदूर महाबल, महुली तिल बिंदी, अमराग आदि की महत्ता है। शरीर पर इन तत्वा का लगाये जाने के कई उद्देश्य प्रतीत होते हैं—

(१) शरीर में मादक और सौकुमार्य के विकास के उपकरण—उबटन

(२) शारीरिक सौन्दर्य की अभिवृद्धि करने वाले उपकरण—मिस्सी, अजन महाबल महुली, तिल आदि।

(३) सौभाग्य सूचक उपकरण—सिंदूर का प्रयोग, माँग भरना, बिंदी और निलक।

भृशता उत्पन्न करने वाले उपकरण—शृंगार के उपर्युक्त सोलह अंगों में से स्त्रियाँ सभी का उपयोग करती हैं।^१ परंतु पुरुष पक्ष में इन सभी के

^१ नवसत सजे माधुरी अंग अंग । सूरसागर ३२२६

(ii) स्यामा नवसत सजि सखि ल, कियौ बरसाने तैं आवनी ।

सूरसागर ३४५०

(iii) सजे शृंगार नवसत जगमगि रहे अंगभूषन ।

१६७०

(iv) पट दम सहित मिगार बरति है, अंग अंग निरखि सवारति २११५

उपयोग का वरुण भक्तिकाल में नहीं मिलता है। उबटन का वरुण अनेक स्थलों पर किया गया है। इन प्रसाधना का मूल उद्देश्य शारीरिक आनन्द का बढ़ाना है। इससे सर्वप्रथम स्पष्ट सुख के लिये शरीर का सुकुमार होना आवश्यक माना गया है। इसके लिये उबटन का प्रयोग होता है।

भक्तिकालीन साहित्य में उबटन को महत्वपूर्ण प्रसाधक सामग्री मानते थे। शरीर में मृदुत्व की सुसज्जता लाने के लिये हल्दी, सरसो तेल चिरींजी केशर, अथ गन्ध द्रव्य या सन्तरे के छिलके आदि को दूध में पीसकर लगाया जाता था।¹ लोबान, गुलाब अथ बहार अगर चन्दन कस्तूरी और सेव आदि के उबटन भी बनाते थे। उबटन का प्रयोग स्त्री पुरुष दोनों करते थे। श्रीकृष्ण तो 'ताते जल और 'उबटन' को देवदर तरकास भाष जाते थे।² बालक बालिकाओं को आरम्भ से ही उबटन लगाया जाता था। भक्तिकाल में राधा के उबटन लगाये जाने का वरुण अनेक पन्नों में है।³ इस उबटन के तीन उद्देश्य बताई पड़ते हैं (१) शरीर को मसल को छुड़ा देना।⁴ (२) शरीर में भाव और सुकुमारता को उत्पन्न करना (३) शरीर की सुगन्धि द्वारा⁵ आणुद्रव्य की वृत्ति और मन को आकर्षित करना।

उबटन और स्नान के उपरान्त गोपागनायें सुगन्धित द्रव्यो से शरीर को सुवासित करती थीं। इन सुगन्धित पदार्थों का प्रयोग उबटन के साथ या गन्ध द्रव्य के रूप में होता था। सौन्दर्य प्रसाधन की यह एक प्राचीन परम्परा

¹ कुमकुम उबटि वनक तन गोरी। अग अग सुगन्ध चढ़ाई किसोरी।

(ii) प्रातः समय उठि जसुमति जननी गिरधर सुत को उबटि ह्वाबति।

अष्ट० परि० पृ० २७४ गाविन्द स्वामी

(iii) प्रतिहि सुगन्ध फुल उबटनी विविध भाति की सौज धर।

अ० परि० पृ० २६५ छीतस्वामी

(iv) अमिन सुगन्ध सुवास अग करि उबटन गुन गाऊँ री।

परमानन्द ६०८

(v) तेल उबटनी लै आये धरि लालहि चोटत पोटत री। सा १०/१८६

² तानो जल अरु तेन उबटनी देयत ही भज जान। मूरसागर

³ इन उबटि सोरि सिंगार सन्धियन कुँवरि चोरी आनियो। भू सा १०७२

⁴ बेसगि का उबटनी बनाऊँ रचि रचि मेल छुडाऊँ। मूरसागर १०/१८५

⁵ बेनर गोंपी धोरि जननी प्रथम लान अन्धायो री। परमानन्द ०२०७

रही है। डा. ड. रा. मे. केशर, वस्तूरी, अमर, अमरजा, कपूर, मृगमद, चोवा, कुमकुम आदि का प्रयोग होता था।^१ इनका प्रयोग प्रायः होली के अवसर पर अधिक वर्णित है। बसंत पंचमी से आरम्भ करके होली तक इन द्रव्यों का प्रयोग आज भी मदिरो में होता है। भक्तिकाल में ऐसा वर्णन सभी कवियों ने किया है।^२

सौंदर्योत्कृष्टक उपयोग—व्यक्तित्व के सौंदर्य की अभिवृद्धि में 'अजन' आलम्बन को धारणित कर लेने का प्रमुख प्रसाधन है। इसमें सम्पूर्ण शरीर की शोभा का विकास होता है। इससे नन कटीले और नुकीले हो जाते हैं। नयन किरा में वतमान अजन की एक क्षीण रेखा अनिवार्य दृगो की शोभा वर्णन में पूर्ण समर्थ हो जाती हैं। काजल के प्रयोग के दो उद्देश्य दीख पड़ते हैं (१) प्रिय की रिझाना (२) प्रिय की रसिकता का पान प्राप्त कर लेना। इनमें सौंदर्य की वृद्धि द्वारा रूप में निम्नार्थ आना तथा इसी के माध्यम से

^१ मृगमद भलय कपूर कुमकुमा केसर भलिए साख । सूरसागर ३६१७

(ii) चोवा चदन और अमरचा जा सुख में हम राजी " ३६०१

^२ चंद बदन पर चोवा द्विरकन, उडत अवीर गुलाल ।

नन्ददास अष्ट० परि० ३२६

(ii) चावा का ढोवा कर राग्या कमर कीच घनी । ८६

(iii) चोवा चदन अमर कुमकुमा विविध रंग बरसाय ।

चन्द्रभुदास " ३२६

(iv) मृगमद अमर कपूर कुमकुमा, मिने अमरजा दह चढाऊँ ।

दृष्टदास " २३३

(v) तेल फुलेल अमरजा चोवा, कु कुम रस गगरी सिर ढोरी ।

परमानन्द दास " ३३३

(vi) उडत गुलाल कुमकुमा चदन, परमत चारु कपोल । कुम्भनदास ८०

(vii) चोवा चदन वूवा बदन, अवीर गुलाल उडाए । चन्द्रभुज्यास ७४

(viii) मोहन प्रात ही खेलत होरी ।

चोवा चदन अमर कुमकुमा कंसरि अवीर निह भरि भोरी ।

द्योतस्वामी—घ परि ५८

(ix) चोवा चदन अमर कुमकुमा उडत गुलाल अवीर ।

गोविन्द स्वामी—घ परि १०६

प्रिय को रिझाने का उद्देश्य प्रथम है।^१ संयोग के अवसर पर प्रिय की प्रसन्नता का साधन है। काजल की एक रेखा वशीकरण मंत्र के समान है,^२ जिसके समक्ष गोपिया आत्म समर्पण कर देती हैं। यह उनके हृदय में गढ़ जाता है।^३ काजल की इसी उपयोगिता के कारण गोपिया श्रीकृष्ण के अभाव में काजल लगाना छोड़ देती हैं। उनके पुनः मिलने पर ही इस लगाने की बात कहती है।^४

काजल प्रिय की रसिकता और उनके अमर वृत्ति को बताने के साधन के रूप में भी प्रयुक्त हुआ है। ऐसे स्थलों पर काजल का प्रयोग नेत्रों में न होकर मुख के अर्ध किसी भाग पर होता है। यह अनायास ही हो जाता है। प्रायः अश्वरों पर काजल की रेखा देखकर प्रिय की इस रसिकता का ज्ञान होता है।^५ ऐसा वर्णन सभी भक्त कवियों ने किया है।

‘तिल’ लगाने का उपयोग सौंदर्य मूलक है। यह कपाल या चिबुक पर लगाया जाता है। तिल या तो नमस्मिन् रूप में स्वयं बतमान रहता है या प्रसाधन रूप में इनकी रचना कर ली जाती है। भक्तिकाल में नमस्मिन् एक कृत्रिम दोनों प्रकार के तिलों का वर्णन है। सूर आदि सभी कवियों की ऐसी प्रवृत्ति है।^६ तिल के सम्बन्ध में कवियों की उद्भावनाएँ मौलिक, नवीन और सौंदर्य मूलक हैं।

^१ काजल की रेखा बनी अननमि में प्रीतम चित्त धार ।

कृष्णदास-अष्ट० परि० पृ २२८

^२ बसीकरण रस सा भिजी रचि रचि अजन रेख बनाई । परमानन्ददास ६१६

^३ चिबुक बिंदु बर सु भी नन अजन धरि क अब जोहै । चतुर्भुजदास १६६

^४ तादिन काजल दहा सखी री ।

जा दिन नानन्द के बना अपने नन मिलैहो सखी री ।

परमानन्ददास ५४४ पृ १३५

^५ प्यारी चित रही मुख पियको ।

अजन अघर कपोलन चितन लाग्यो बाहु तिय को । सूरसागर

^६ (i) चिबुक चारु निल ताकि बनायो । सूरसागर २६११ ।

(ii) चिबुक बिंदु बिच नियो बिधाता रूप सीव निरुधारि । वही २११८

(iii) चिबुक मध्य मामल बिंदु राज, मुख मुग सन्न सयानी ।

परमानन्द ६१६

- १ घानन की उपमा प सजल विवत भई,
भली शोभा लै रह्यो तिल वपोल पर को ।
पक्ज के बीच भाली भलिगो समाद तहाँ,
मानो री विठुरि छौना बँठयो मधुवर को ।^१

पक्ज के बीच समा जाने वाले भ्रमर का यह तिल विठुड जाने वाला छौना है । इसी प्रकार की अनक नवीन उद्भावनाएँ और अद्भुती कल्पनाएँ समस्त आती हैं ।^२ इनसे कविया की बौद्धिक उन्नतता का ज्ञान होता है ।

हाथ और परा का सौंदर्य बगाने के लिये मेहदी और महावर को प्रसाधन रूप में प्रयोग किया जाता रहा है । परमानन्द दास और कुम्भन दास ने मेहदी रचाए जाने का वर्णन किया है 'अचल सुहाग भाग्य की सहर्ष, हस्त है मेहदी दाग ।'^३ पाँच पंजी मेहदी गजति पीठि पुरट क पान ।"^४ महावर या जावर स्त्रिया का प्रमुख सौंदर्य प्रसाधन है । इससे परा का आकर्षण बढ़ता है । इस अलंकार प्रिय प्रमत्त होता है नखनि रंग जावक की सोभा, देखत पिय मन भावत ।^५ जावक नाइन लगाती थी 'नाइन बोलई नवरगा, स्याऊँ महावर रगि ।'^६ प्रायः शृंगार के अर्थ उपकरणों के साथ इसका वर्णन किया गया है ।

सौभाग्यसूचक सौंदर्य के उपकरण—शरीर पर लगाय जाने वाले सौन्दर्य प्रसाधना में सिन्दूर बिंदी और तिलक आदि को सौभाग्य सूचक उपकरण मानते हैं । सधवा स्त्रिया सिन्दूर का प्रयोग करती हैं । बिंदी का प्रयोग कुमारी बनाए भी करती हैं । इन उपकरणों से दो उद्देश्या की सिद्धि होती

^१ अक्बरी दरबार के हिंदी कवि—पृ ४२०

^२ (१) कर्म से आनन में तिल राजत, ऐसे विराजत दात मसि के ।

फूलन की फूलवारिन में मनो खेलत हैं लरिका हृवसी के । गगन कवि

(११) रूप की रासि में क रसराज को, अकुर आनि कदयो शुभ होना ।

क शशि ने तम आस कियो, तिहि को रह्यो शेष दिखात सो कोना ।

प्यारी के गाल कपालन पै, द्विजराजि रह्यो तिल श्याम सलोना ।

क मधु पान परयो अलमस्त विधौ अरविद मलिद को छौना ।

^३ परमानन्द ६१६ ।

^४ कुम्भनदास ५० ।

^५ सूरसागर १०५४

^६ वही—१०/४०

है (१) सौभाग्य की सूचना (२) रूप का आकर्षण बढ़ाना । इन दोनों उद्देश्यों की सिद्धि भक्तिकालीन रचनाओं में बताई गई है ।

बालों को सवार कर बीच से माग निकालने और उसे सिन्दूर से भरने की परम्परा सधवा स्त्रियों में ही पाई जाती है । माग निकालने की पाटी पारना कहते हैं 'मुण्डली पाटी पारि सवारे ।'^१ माग को सजान की स्पष्ट प्रवृत्ति दीख पड़ती है । इसके लिए तीन उपकरणों का उपयोग भक्तिकाल में किया गया है । फूल मोती और सिन्दूर द्वारा माग भरकर शाभा बढ़ाने का बार-बार वर्णन किया गया है । मांती से माग की शोभा बढ़ जाती है ।^२ फूला के द्वारा माग को सजाया गया है ।^३ सिन्दूर तो प्रमुख उपकरण ही है । इसका प्रयोग अनिवार्य रूप से होता रहा है ।^४ इससे स्त्रियों के मुख पर चमक आ जाती है ; इसी कारण माग की शाभा का वर्णन अधिक हुआ है ।^५ सिन्दूर लाल रंग का एक विशेष पदार्थ होता है । इसी से मिलता एक दूसरा पदार्थ इ गुर भी काम में लाया जाता है जिसे अधिक पारद और गंधक को घाटकर बनाते हैं ।

बिन्दी अथवा तिलक भी सौभाग्य का सूचक माना जाता है । बिन्दी के लिए सिन्दूर, रोरी और चन्दा का प्रयोग तथा निलक के लिए मृगमद कणार आदि का प्रयोग किया जाता था । तिलक का प्रयोग पुरुष वर्ग भी करता था । तिलक लगाने के कई प्रकारों का वर्णन है । सीवा और आंग तिलक लगाया जाता था ।^६ तिलक लगाने के लिए कुमकुम गोरचन मिन्दूर आदि का प्रयोग होता था । सिन्दूर सौभाग्य सूचक है । गोरचन शुभ अवसरों पर प्रयुक्त होता

^१ मूरसागर ३०२६ बेंकटेश्वर-प्रेस

^२ (१) मोतिन माग विधुरी सति मुख पर, मानहुँ नयन आए करन पूजा ।

कुम्भनदास ३०५

(॥) गजमोनिनि मुन्दर लखन मग । मूरसागर २८४६

^३ (१) बनी गुही बिच मांग सँवारी सास फूल लटकारी । कुम्भनदास २५०

^४ (१) मुख मण्डित रारी रंग सेन्दुर माग जुहा । मूरसागर १० २४

(॥) मुसहि तम्बान नन भरि काजर, सेन्दुर माग सु देस जू ।

कुम्भनदास ६२

^५ मिर सीमन सवारी । मूरसागर २११८

^६ (१) सोहत केसर आह कुमकुम काजर रूप । चतुर्मुख ८०

(॥) कुमकुम आह सवन थम जल मिलि । मूरसागर १७०३

था।¹ सिन्दूर के साथ वस्तूरी या मृगमद के छोटे तिलक की सजावट आकर्षक हो जाती है।² कुम्भनदास न काजल का निलव लगाये जाने की बात बही है "काजल तिलक दियो नीकी विधि रुचि रुचि माग सँवारी।" ऐसा लगता है कि गार वदन पर वाले काजल के तिलक से रग-वपम्प का बचिन्ध उत्पन्न किया गया होगा। मूरदास ने तिलक के चारो तरफ धूनी लगाकर यही निरालापन सिखाया है 'नाटक तिलक मुदेश झलरत, लचित धूनी लाल।'³ बिंदो द्वारा मुख की शोभा बढ़ाई जाती है। "गारे सलाट सोहैं सेदुर को बिंदु।"⁴ हरि इस बिंदु को देखकर रीम जात हैं 'बदन बिंदु-निरखि हरि रीझ मसि पर बाल बिभाम। बेसर के निलर क धीव म बनाया गया सिन्दूर बिंदु भद्रभुत शाभा युक्त हो जाता है। अब तक स्पष्ट हो गया कि शरीर पर लगाये जाने वाले सौन्दर्य साधना में तीन दृष्टियाँ—शरीर को कोमल बनाना, मौदय की अभिवृद्धि करना और सौभाग्य की सूचना—काय करती रही हैं। इन तीनों द्वारा किसी न किसी रूप में सौन्दर्य स्पष्ट हो जाता है। इन सभी शृङ्गार-प्रसाधनों का एक मात्र उद्देश्य प्रिय का रिक्ताना है। इस रूप में भक्तिकासीन कवियों का सफलता मिली है।

(ग) सौन्दर्य-साधक अथ उपादान—मोमह शृंगार के अंतर्गत जिन सौन्दर्य प्रसाधना की चर्चा की गई है, उनमें शरीर पर धारण किये जाने वाले और लगाय जाने वाले उपकरणों के अतिरिक्त भी कुछ ऐसे सौन्दर्य प्रसाधन हैं, जो इन दोनों की सीमा में नहीं आते हैं फिर भी उनकी गणना शृंगार-साधन के अंतर्गत ही होती है। इनसे मौदय उत्पन्न का प्राप्त होना है। ऐसे प्रसाधनों में स्नान, केश विन्यास और पान रचना का नाम लिया जा सकता है। स्नान से शरीर की सुधरता खुल जाती है, केश विन्यास से मुख का आकर्षण बढ़ता है और पान अंगर की लालिमा को निवार कर व्यक्तित्व का आकर्षण बढ़ा देता है। भक्तिकालीन साहित्य में इन तीन सौन्दर्य प्रसाधना का वर्णन है।

स्नान से शारीरिक निमलता के सम्बन्ध में मत अभिप्राय नहीं है। प्रायः उबटन और तल मदन के उपरान्त ही स्नान की व्यवस्था होती है। स्नान के

¹ दधि रोचन को तिलक कियो सिर। परमानन्द ४८६

² (i) भाल लाल सिन्दूर बिंदु पर मृगमद दियो सुधारि। सूरसागर २११८

(ii) सेदुर तिलक तम्बोल खुटिला बने बिसेख। चतु० ८०

(iii) तिलक केसरि को ता बिच सिन्दूर बिंदु बनायो। सूरसागर २६११

³ सूरसागर २८४२

⁴ वही-१०७६

जल में सुगन्धित पत्ताय मिलाये जाते थे। भक्तिकालीन कृष्ण साहित्य में स्नान के जल में केशर और अष्टगंध मिलाये जाने का बखान मिलता है।¹ यह जल ऋतु के अनुसार उष्ण या शीतल हुआ करता था।² स्नान का बखान प्रायः श्रीकृष्ण के प्रसंग में आया है। स्नान के पूर्व तेल मदन एवं उबटन का बखान बार बार किया गया है।³ तेल मदन एवं स्नान से शरीर में मृदुता और चमक पैदा हो जाती है।

स्नान के उपरान्त केश विन्यास द्वारा मुख की शोभा बढ़ाई जाती है। केश विन्यास का मूल सम्बन्ध स्त्रियाँ से रहता है। सद्यः स्नाता के लटों से टपकते हुए जल का बखान किया गया है।⁴ सम्भवे एवं एही तक पहुँचने वाला बालों का सौन्दर्य वर्णित है।⁵ ऐसे बालों को सुगन्धित द्रव्या एवं तेल फुलेल से सुवासित करके उस चमकीला बनाया जाता है। बिना तल के बालों में लटें आ जाती हैं। बालों के द्वारा ही नायिका की मानसिक स्थिति का पान हो जाता है। विन्यास की अवस्था का आभास बालों के रखपन से हो जाता है। कृष्ण की दूरी बढ़ जाने से गोपियों के बालों की लटें बन जाती हैं।⁶ ये केश विन्यास करना छोड़ देता है। कृष्ण के वियोग में राधा के बाल भी छूट जाते हैं और उसका बाल कुम्हना जाता है।

सयोगावस्था में बालों का ऐसी दशा नहीं रहती है। प्रिय मिलन की क्षमिका के लिये विन्यास का आवश्यक होता है। रूप गविता या प्रेम गविता ब्रजागनाम्ना के केशों का विन्यास श्रीकृष्ण स्वयं करते हैं।⁷ कभी कभी सखियाँ

1 केशर सौंधि घोरि जननी प्रथम साल अहवाया री। परमानन्द २०७
(ii) अष्टगंध उष्णोत्क सौ अस्नान कराये।

नान्नास-रविमण्डी भगल पृ० १४६

2 तातो जल अरु तेल उबानो देखत ही भज जाने। मूरसागर
(ii) उष्ण शीतल अहवाय खोर जल चन्दन अंग लगाऊगी। परमा० ६०८

3 तेल लगाइ कियो दधि मन्त्र बल्लर मलि मलि धाए। मूरसागर १-५२
4 तथीय लट बगरि रही उर पर लवन नीर अनूप। मूरसागर ११६६

5 बडे-बडे बार जु एँडन परमत त्यामा अपने भवत म लिए। सू० २६१७
6 भनक जु हनी भुङ्गम हूँ सा बट लट मनहुँ मर्द। मूरसागर ३४०४

7 मोहन माहिनि अंग मिगारनि।
वेना सतिन सतिउ कर भूषउ मुन्द मांग सवारन।

भी बेनी गूँथवर उसे सजा देनी हैं। बेनी चम्पा बबुलनि ग्र पिन, रुचि रुचि सखिन सँवारी।' सयोग की अवस्था में बालों को गूँथवर बेनी बना ली जाती है। इसे पूनो से सजाया जाता है। कतियो का गजरा लगाते हैं। फुँदने से मुशोभित करते हैं "पाँच चेंबर पटिया पै गूँधी, डोर चुनाव में हूले। भूलत छबि केवि सुंदरता फुँदना जहाँ समतूने।"¹ बालों के सजान का ही मन के उत्साह का पान होना है। बेनी के बंधे होने से प्रिय के सानिध्य का पान होता है और उनका खुला और बिजरा होना वियोगावस्था का सूचक है। मान-दशा में भी बियरे बालों का बणन है। यह भी एक प्रकार का वियोग ही है। मिलन एक विछोह की मानभित परम्यामो की सूचना बालों के विन्यास से ही मिलती है। अथवा उससे विपर हुए होने से ही पिन जानी है। मन सयोग में य बाल सौंदर्य साधक और वियोग में दुःख को व्यक्त करने वाले होते हैं। यहाँ पर सौंदर्य साधक रूप में बालों के विन्यास का महत्व स्वीकार किया गया है।

स्नान और वंश विन्यास के साथ पान रचना का महत्व भी शृङ्गार के प्रसाधनो में रहा है। सालह शृङ्गार में इनकी गणना होती है। इससे अघर में लाली आती है और मुख का सौंदर्य बढ़ता है। प्रायः मुख की बड़ी हुई छबि अघर की लाली और हरि के सुरग बण की चर्चा पान खाने के प्रसंग पर की गई है।² पान के संग सुगंधित पानियों के सेवन से मुख सुवासित हो जाता है। पान खान या खिलान के माध्यम से प्रेम भाव की अभिव्यक्ति होती है। प्रायः रच रच कर पान खिलाया जाता था।³ प्रिया प्रियतम एक दूसरे को पान देकर नृप्त होते हैं।⁴

(ii) बेनी मुभग गुही अपने कर जावक चरन दीहीं।

(iii) बेनी सुंदर स्याम गुहीरी—गोविंद० २०३

¹ परमानंद० ६१६

² डज्जल पान कपूर वस्तूरी आरोगत मुख की छबि करी। सूरसागर १६६

(ii) तब बीरी तनक मुख भायो, अतिलाल अघर हू भायो।

सूरसागर १०-१८३

(iii) पान मुभ बीरी रांची हरि के रंग सुरग। परमानंद ६६७

³ तब तमोल रचि तुम्हहि सबावो। सूर० १०-२११

(ii) बीरी दत बनाय बनाय। परमानंद ६७७

⁴ परमानंद दास को ठाकुर हंसि दोनो मुख बीरा। परमानंद ७१२

(ii) लेकर बीरी पिय प्रिया बदन मनाह देत।

लेत नाहि जब लाडिली विनय करन मुख हेत।

युगल शतक पद ४४ 'आदि बागी'।

भक्ति साहित्य में पान की पीच की चर्चा अधिक हुई है। इसका बखान खण्डिता प्रसंग पर रसिक नायक की लोलुप भ्रमर वृत्ति को व्यक्त करने के लिए किया गया है। कपोला पर लगी हुई पान की पीच नायक की इस वृत्ति को स्पष्ट कर देती है।^१ परंतु शृङ्गार प्रसाधन के रूप में इससे मुग की शोभा बढ़ाई गई है। इसी से इसने सबन से अघर में लालिमा के कारण आकषण खिचकर आश्रय के सौंदर्य पाश में बंध जाता है। पान का अभाव में मुग की शोभा खिल नहीं पाती है। इसी से विरह का प्रसंग पर प्रायः इसने अभाव से उत्पन्न प्रभाव का बखान मिलता है क्योंकि वहाँ मुख की मलिन छूति का ही संकेत होता है।^२

उपयुक्त विचारों के आधार पर यह कहा जा सकता है कि सौंदर्य प्रसाधन के रूप में भक्त कवियों ने जिन उपकरणों को ग्रहण किया है उन सबसे शारीरिक सौंदर्य की ही सिद्धि होती है। इन्हें आत्मगत साधन के अन्तर्गत न मानकर सौंदर्य के बाह्य साधन बताये गये हैं। गुण और चैष्टा का सम्बन्ध नायक या नायिका की स्वभाविक या अर्जित वृत्ति से रहता है जो इसके आश्रय या आलम्बन में स्वतः ही रहते हैं। इससे इहे सौंदर्य के आत्मगत साधन के रूप में स्वीकार किया गया है।

सौंदर्य के बाह्य उपकरण में सोलह शृङ्गार का बखान हुआ है। इन उपकरणों का स्वतंत्र अस्तित्व हाता है परंतु इनके प्रयोग से शारीरिक शोभा का विकास अधिक हाता है। इन उपकरणों की तीन कोटियाँ बताकर उनके व्यावहारिक रूप की समीक्षा द्वारा प्रसाधनगत सौंदर्य का स्पष्टीकरण किया गया है। नीच की तालिका से यह स्पष्ट हो जायगा।

(11) बीरी अरोगत गिरधरलाल।
अपने कर सो देत राविका मोहन मुख में मधुर रसाल।

अष्ट० परि० पृ० २०० परमानन्ददास
अघर बसन छत बसन पीक सह अरु कपोल सम बिन्दु देखियत।

गोविन्द दास २४५
पीरे पान पुराने बीरा। सात भई छुति दाँतनि हीरा।
मृगमन् बन कपूर कर सीने, बाँटि पाटि ग्वात्रिन को दीने।

सूरसागर १२१३
मुख तेंबोर नहि काजर विरह शरीर विगाये। परमानन्द ५२१

प्रसाधनगत सौन्दर्य—शृङ्गार प्रगाधनो वा वर्णोत्तरण —

(क) शरीर पर लगाये जाते बाल उपकरण—

(अ) मृदुता उत्पन्न करने वाले उपकरण—उबटन, तेल आदि

उद्देश्य (१) शरीर को निमल करना

(॥) सुधामित करना

(॥॥) सुकुमार बनाना ।

(भा) सौन्दर्योत्पन्न उपकरण—

अञ्जन महाभर, महदी, तिल आदि

उद्देश्य (१) सौन्दर्य की वृद्धि

(॥) त्रिष को रिक्ताना

(इ) सौभाग्य सूचक उपकरण—सिंदूर, बिंदी, तिलक

उद्देश्य (१) सौभाग्य की सूचना

(॥) आकर्षण का बढाना ।

(ल) शरीर पर धारण किये जाने वाले उपकरण—

वस्त्र, आभूषण, फूलमाला आदि ।

प्राप्ति के स्रोत

(घ) मनुष्य निर्मित—वस्त्रादि

(१) दैनिक प्रयोग के वस्त्र

(॥) ऋतु एवं पर्वों के वस्त्र

उद्देश्य—स्त्री और पुरुषों के रूप सौन्दर्य को बढाना

(भा) धातु एवं खनिज—आभूषण

उद्देश्य— (१) वैभव का प्रदर्शन और आत्म तुष्टि

(॥) सौन्दर्य का उत्पन्न

स्रोत—(१) प्राणियों से प्राप्त होने वाले—मोर पल्ल मोती

(॥) खनिज रूप में प्राप्त—स्वर्ण, हीरा, माणिक आदि

(इ) प्रकृति से प्राप्त होने वाले उपकरण

(१) पशुओं से प्राप्त—मोर चट्टिका, कस्तूरी (मृगमद)

(॥) वनस्पतियों से प्राप्त—फूल, गु जा वनमाला,

तुलसी

(ग) अन्य सौन्दर्योत्पन्नक पदार्थ—स्नान वस्त्र बिन्द्यास और पान

रचना

उद्देश्य (i) शारीरिक स्वच्छता और
निमनता ।

(ii) आनन्द की अभिवृद्धि ।

(iii) नायिका की सयोग या वियोगा
वस्था का ज्ञान । सयोग में
इनका महत्व और वियोग में
इनका अभाव ।

तटस्थ सौंदर्य—

भक्तिकाल में आत्ममग्न से भिन्न सौंदर्योत्पत्ति का काल-तत्त्वों का
ग्रहण अपने दृष्ट देव के माध्यम से किया गया है । ऐसे तत्त्वों में तटस्थ
अर्थात् प्राकृतिक पदार्थों द्वारा आत्ममग्न की भावना का उद्बुद्ध करने की
चेष्टा की गई है । इस काल में वर्णित प्राकृतिक सौंदर्य में मानव भावनाओं
की सापेक्षता का महत्वपूर्ण स्थान है । इसी से प्रकृति प्रायः भगवान् के
अस्तित्व की लहर ही समझ आती है । उन्हीं के समक्ष गतिमान और त्रिधाशील
होती है सहानुभूति तथा चेतना का प्रसार करती है । यह चेतना प्रकृति की
अपनी न होकर कवि की आत्म चेतना है । इसी से वह अनेक रूपा में प्रस्तुत
की गई है ।

१ प्राकृतिक-सौंदर्य का आदर्शात्मक रूप — यहाँ प्रकृति के माध्यम से
उसके मुग्धकारी रूप द्वारा वातावरण निर्माण की मोहकता उत्पन्न की जाती
है । कृष्ण की सीला-स्वसी में सदा प्रकृति की बसंतकालीन सुपमा छाई रहती
है । प्रकृति की शोभा सीला के माध्यम से ही रहती है । अतः उसका चिरन्तन
सौंदर्य मुग्धकारी बना रहता है । मूर व वृन्दावन में सदा, बसन्तकालीन शोभा
बनी रहती है ।^१ परमानन्ददास की सौंदर्य-कल्पना में यमुना का अवगाहन
सुखद रहता है सहरे चंचल हाकर भलकती हैं कपोतादि गान करते रहते हैं ।^२
गोविन्ददास ने सीला भूमि में चिर बसन्त देखा है ।

प्राकृतिक सौंदर्य द्वारा रास एवं मुक्त त्रिधाओं के लिये सुखद वातावरण
की सृष्टि होती है । इसमें यथाथ प्रकृति की नवीनता द्वारा सौंदर्य की कल्पना
करके उसे मानव भावनाओं के अनुकूल बनाने की चेष्टा की गई है । इस कारण
में प्रकृति के रंग रूपादि के कथन द्वारा प्रभाव उत्पन्न किया गया है ।

^१ वृन्दावन निज धाम कृपा करि तहां निखायो ।

सब दिन जहाँ बसन्त नल्यवसन मो ध्यायो । मूरसागर

^२ 'मनि मजुल जल प्रवाह । कीन्ग सप्रह (भाग ३ उत्तराद) पृ० ८

(२) प्रकृति का सौन्दर्य शीला की भावना से हाने के कारण विस्मयकारी हो जाता है। वह भगवान के समस्त गतिमान् और क्रियाशील हो जाती है। उसमें सद्गानुभूति और चेतना का प्रसार हो जाना है। वही नाद से चल अचल सभी स्तम्भित हो जाते हैं, जमुना का प्रवाह रूक जाता है। कृष्ण द्वारा अपने मुक्त में अगूठा मेलने से भी प्रकृति का यही। (यकारी रूप देखने को मिलता है। इसका कारण कवि की आत्म चेतना ही है। प्रकृति तो एक रस रहती है। कवि अपनी भावनाओं के अनुकूल उस रस को लेता है। प्रकृतिगत मोहकता के मूल में भावनाओं का ही प्रथम महत्व है उसका यथातथ्य रूप गीता महत्व रखता है।

(३) प्रकृति का गतिमय रूप कवि के मन के उत्साह को व्यक्त करता है। यह उत्साह भगवान के आनन्द रूप का कारण है। वसन्त ऋतु और हिमालय के प्रथम पर प्रकृति का उत्सर्जन रूप रस को मिलता है। यहाँ कृष्ण एक गोपियों के मानसिक आनन्द का सौन्दर्य प्रकृति में देख पड़ता है। अतः प्रकृति सौन्दर्य प्रमुख आनन्द का विषय न होकर भगवान के माध्यम से अपने रूप-सौन्दर्य का विस्तार पाती है। उसका रूप की गति, चेतना आदि कृष्ण के सान्निध्य के कारण ही इतनी मोहक हो जाती हैं।

(४) तटस्थ सौन्दर्य का वर्णन करने के लिये आलम्बन से भिन्न प्रकृति आदि जिन पदार्थों को ग्रहण किया गया है उसमें आत्मीय रूप-सौन्दर्य का ध्यान बराबर बना रहा है। प्रस्तुत की सौन्दर्याभिव्यक्ति में प्रकृति का ग्रहण अप्रस्तुत रूप में भी हुआ है। राधा आदि के रूप-सौन्दर्य वर्णन में प्रत्यक्ष रूप से सादृश्य विधान द्वारा प्रकृति-सौन्दर्य का बाध कराया गया है। यह बोध 'कूट शली' द्वारा अथवा सामान्य कथन द्वारा हो सका है। सूर का "अद्भुत एक अनुपम बाग" पद 'कूट शली' का प्रसिद्ध पद है जिसमें केवल उपमानों के माध्यम से ही उपमेय के सौन्दर्य का बाध करा दिया गया है। ऐसे स्थलों पर उपमानों की उन उन सौन्दर्यगत विशेषताओं के द्वारा उपमेय के रूप-सौन्दर्य की व्यञ्जना की गई है। प्रकृति की शोभा के साथ श्रीकृष्ण या राधा आदि के रूप-सौन्दर्य का ध्यान स्वतः ही आ जाता है।

अन्त में कहा जा सकता है कि भक्तिकालीन कवियों ने आलम्बन से भिन्न प्रकृति आदि तटस्थ सौन्दर्य का जो वर्णन किया है उसमें आत्मीय सम्बन्धों की ही अधिक व्यञ्जना हुई है। यह सम्बन्ध इष्ट देव के माध्यम से व्यक्त हुआ है। भक्तिकालीन की याचना द्वारा प्रकृतिगत उपमानों के प्रयोग में भी भावों की ही प्रधानता है। दूती आदि के कथनों में प्रकृति के सादृश्य मूलक और सौन्दर्य

कृष्ण तमानाह की कान-बानी राधा व शरीर की रति गरीर का सम्पूर्ण शरीर जस घोरा मूय द्वारा शापित कर दिए जाते हैं की उम राशि की सदृश माधुरी सम्पूर्ण शिखर व उममाता की शोभा पागल बना ले जाती है। उमरी सा-धुति चमक एक कान का शब्द का वाग्य का जाती है। रति रमा उमा रमा उयसी का रूप उमक रूप व समान मानी हो जाता है। उपमान अग छवि बल्लभ व अगमय हो जाते हैं। रूप की निधान राधा विश्व के सम्पूर्ण सौन्दर्य सत्वा व गार स निर्माता द्वारा सर्वांगीणविनी हो गई है। यह मुन्दरा की सदृश राशि है। उमरा अग प्रथम आशय है।

राधा व नम्र राजन मीन और मृग की महत्ता टट कर पत है। गुह नितम्ब पर झूलती बेणी स्वयं मम्म पर मणिनी की शोभा धारण करती है। कुटिल मरुटि व कामन्द व धनुष का रूप शीघ्र पला है। दिग्ग वृषिण वज्र मुग शशि का मधु पान करने पान मय है। भुजाया म वमन नाम की गुणी पता है। उराज वनर-मल्ल, वनराज युग्म शीघ्र व अन्न व भग्न वल्लभ हैं। अघर म विद्रुम की सानिमा है। ताभि हृत् व गमात गहरी है। रोमावली मानो रेंगवर जाती हुई सपिणी है। चरण म ममृणता और गुडरता है। उपमाना की सम्पूर्ण शोभा धारण करने वाली राधा व रूप का दगवर पशु पक्षिया का भ्रम हो जाता है। मार कबरी को सप भ्रमर चरण की वमल शुक्र करो को नवाकुरित किसलय लभजन लगता है। ऐसी राधा का रूप अनुपम है। सौन्दर्य के अपूर्व घटक स निर्मित हुआ है। वह कृष्ण चन्द्र की निमत 'विद्रिवा' है। उनकी शोभा भूषणा स अधिष्ठ वन्ती हैं। वज्र भूषण भूषित होने पर अधिष्ठ सौन्दर्य की धारण करता है।

सोलह शृङ्गार मण्डित पद्मिनी राधा का अग भूषणा स व प्रसाधना से मण्डित है। मुख पर केशर, मृगमद या मिन्दुर बिन्दु नयना म प्रजन की रत्न चिबुक म श्यामल बिन्दु शोभित है। काना म ताटक, नाक म बेसर माग म गूथ मोती चिकुर म कुसुम, कण म कठ म मणिमय भूषण कटि म किमिनी, चरणा म जेहर और नूपुर हाथा म कवन व चूडिया आदि आभूषण शोभा को बढ़ाते हैं। गोर वदन पर रमीन वस्त्रा की शोभा प्रत्यक्ष नीय है। नीलवसन नीली साडी और नीले अम्बर म मेघ म यामिनी तुल्य राधा का अनुपम सौन्दर्य चमकता है। मुख नव घन म मयक की प्रभा तुल्य है। अवस्था की वृद्धि के शग वस्त्रा के रंग म चटकीलापन आता जाता है। पचरग साडी और नीली अगिया से शोभा बढ़ जाती है।

राधा का सम्पूर्ण रूप श्री कृष्ण का प्रसन्न करने हेतु है। वह इतनी रूपवती है कि स्वयं ही रीझ जाती हैं। इस रूप की साधकता कृष्ण के समक्ष

पूर्ण समपण में है। यौवन उपभोग के योग्य है। उस सौंदर्य के पान और समपण में मानसिक उत्साह रहता है। प्रिय की स्मृति उसमें नवीन छवि का संचार कर देती है। राधा की इस शोभा के साथ रस्युपरान्त उसकी नद्विल प्रस्त व्यस्त बिखरे शृङ्गार की शोभा अवलनीय है। इस शोभा का वर्णन सभी भक्त कवियों ने किया है। खण्डिता प्रसंग में श्रीकृष्ण की भी इस शोभा का वर्णन कवियां न मनोयोग पूर्वक किया है। इस वर्णन में काम शास्त्रीय प्रवृत्तियां दीख पड़ती हैं। अघर कपोल और कुचा का नख छत्त, विधुरी मलक, डीली नीवी की शोभा अनुपम है। इस समय की मुद्रा एवं चेष्टा दर्शनीय है। बाह उठाकर कमनीय कामिनी का जेभाई लेना आकर्षक है। नीचे गिरती हुई बाह बिजली जसी है। रति के कारण राधा की कमनीयता में जा आकर्षण आ जाता है उसका पूर्ण सचाई के साथ वर्णन किया गया है। इस अवसर पर प्रयुक्त उपमाना में सम्पूर्ण शोभा एवं सौंदर्य की चेतना वर्तमान रहती है। ऐसी राधा की उद्दीपक 'चेष्टाएं' इतनी मनाहूर हैं कि कृष्ण पूर्णतः उनके दास हो जाते हैं।

गुण रूप चेष्टा प्रसाधन आदि से बड़ा हुआ सहज सौंदर्य अनग को भी विवश कर देता है। युगल शोभा का वर्णन करने में कवि असमर्थ हो जाता है। भक्ता के राधा कृष्ण मुंदरता की धान हैं, रस के समुद्र हैं आनंद को देने वाले हैं। ऐसे रूप रस में उलझा हुआ कवि उसीमें तमय होकर आत्म सुधि लो ब्रूता है। उसकी सम्पूर्ण साधना उसकी भक्ति, सब कुछ मानो सौंदर्य की साधना है और इस साधना में भक्तिवासीन कवि पूर्ण सफल हुआ है। रूप की इस आभक्ति का प्रभाव रीतिकालीन कवियों पर भी पड़ा और उन्होंने भक्तिकाल के पद बिंहा का अनुसरण करते हुए राधा कृष्ण का ऐसा सौन्दर्य उपस्थित किया, जो अपने आकर्षण और चमक में बेजोड़ है।

अनिवचनीय रूप-सौंदर्य के अनंत भण्डार श्रीकृष्ण की छवि इन्द्रनील मणि एवं नील कमल की कांति से युक्त भूषणा का भूषित करने वाली है। पीताम्बरधारी, रत्न मण्डित, कुञ्चित और दीर्घकेश, मस्तक पर तिलक, धूर्णा यमान रत्न नीलात्पल कांति तुल्य नेत्र मणि-कुण्डल सुसोभित करण युगल, कोटि चंद्र प्रभ मुख त्रिमयी मुद्रा आदि से कदप मोहक शक्ति वाले श्रीकृष्ण की शोभा अवर्ण्य है। सौन्दर्य उनके अंगों में भूतिमान् हो जाता है, अंग कान्ति से सभी प्रकाश-मुख में मद पड़ जाते हैं। नख चंद्र तुल्य और अंगुलिर्वा अरण कान्ति तुल्य है। माधुर्य एवं सौंदर्य के समूह श्रीकृष्ण का सब कुछ मधुर है। वरा मवस्था, श्रीदार्ढ्य चेष्टाएं शरीर, रूप भूषण, वस्त्रादि ध्वन, प्रसाधन

सामग्री प्राप्ति में यही मधुरता है। सगर में सभी मधुर वस्तुओं के निरोमणि हैं। उदात्त व्यक्तित्व माधुर्य की पूर्णता से युक्त है। यही सब निरोमणि है। ऐसे माधुर्य एवं मौल्य निरोमणि भगवान् कृष्ण की उपासा में। राक्षस है। प्राचाय वस्तुओं में अपने मधुराष्ट नामों से मधुर है कि मधुरा के अधिपति श्रीकृष्ण की सभी वस्तुएं मधुर हैं। धरर वस्तु पवन मुगलान हृदय गमन, वपन चरित्र, वगन वसिष्ठ वस्तु गुरु पाणि पात्र गुरु मय गीत रूप, रमण गुजा मासा बमन लाना गानो भोग हृष्टि गी मष्टि गृष्टि, प्रादि सभी कुछ मधुर है। मधुर भाव का दम शवाङ्गीलना में वस्तुमा वाम ने कृष्ण और उनसे सम्बन्धित वस्तुओं में यही माधुर्य दगा है। यह माधुर्य धन, वेष्टा वृत्त प्रादि सब पद्यों में मौन पड़ती है। एक माधुर्य और सौन्दर्य के निधि भगवान् की और दिन रमिक का मन धाष्ट न हो जायगा। उनके विधान लीलाग्रिन् नेत्र विसर्गो जग न बना लेंगे। दूर नत्रा में म की धरणा रस की शीतलता, भोग का धान्य एवं लीला की विलासना प्रादि है।

भगवा का लावण्य प्रतिक्षण एक दूसरे में प्रतिबिम्बित होता रहता है। उनके रूप की अपार छवि मित्रन का प्रामात्रण देती है। गौर श्याम वरण की मुगल शोभा एक दूसरे में प्रतिबिम्बित होती रहती है। उनके नम्र शिख के सर्वाङ्ग सौन्दर्य में मन विभोर हो जाना है प्रातें रूप दरन में प्रवृत्त हो रह जाती हैं। मुख की मुगलान, भ्रष्टो-मीनन पलकें वनिम भौट भग नावण्य, शृ गार सुरग पाग, दंत वाति कुण्डल मण्डित वपोन और भाष्ट गज गति को निरख भक्त और गोपियां दोनों ही अपने को भूल जाती हैं।^१ वे कृष्ण की रूप माधुरी का पान करन के लिये व्यग्र रहती हैं। स्वयं राधा की भी

- १ लालकी रूप माधुरी नननि निरति नेकु सखी।
रग मगी सुरग पाग लटक रही वाम भाग
चपकली कुटिल भलक बीच बीच रखी।
आयत दग धरुण लोल, कुंडल मण्डित वपोन,
अधर दसन दीपति की छवि क्यों हूँ न जानि सखि।
उर पर मदार हार, मुक्ताहार वर सुदार
दुरद गति, तियन की देह दशा करखी। हित हरि वग स्पुट बाणी
२ सखि मोहि हरि दरस रस प्याइ।
हौं रगी अब श्याम मूरति लाव लोग रिसाइ।
श्याम सुन्दर भदन मोहन, रग रूप सुभाई।
३ सूर स्वामी प्रीतिवारन सोस रही कि जाइ।
अनुराग-पदावली पृ ३६ गीता प्रेस

यही दशा है। राधा कृष्ण म कौन अधिक सुन्दर है इसका निर्णय नही हो पाता। दोनों ललिता से जानना चाहते हैं।^१ यहा सौंदर्य के आधिक्य की व्यञ्जना सीधे माद और सरल शब्दा म की गई है। ऐसे रूप सौंदर्य की निधि युगल स्वरूप म साधक रम जाता है। इन भक्त कविया के सौंदर्य वर्णन म दो दृष्टिकोण दीख पड़ता है—

(१) श्रीकृष्ण को प्रधान मानकर

(२) राधा को प्रधान मानकर

श्रीकृष्ण की प्रधानता बाने पदा म उनके रूप, बान्ति, छवि, लावण्य की प्रतिशयता द्वारा गापी या राधा के मुख्य भाव का चित्रण है। श्रीकृष्ण के रूप माधुर्य म भक्त अपनी भावनाओं की तल्लीन करके मदा उनका पान करना चाहता है। ऐसे श्रीकृष्ण के रूप वर्णन की विभिन्न विधाओं के आधार पर तीन भेद करेंगे—

(१) बीमार रूप का वर्णन।

(२) पीमण्ड रूप का वर्णन।

(३) किशोर रूप का वर्णन।

उपयुक्त तीनों प्रकार की अवस्थाओं म स्फुरित हाने वाली भावनाओं एव क्रियाओं आदि क सौंदर्य क साथ रूप-सौंदर्य का वर्णन मध्यकालीन सभी कवियों ने किया हैं परन्तु साम्प्रदायिक दृष्टिकोण के कारण बल्लभ सम्प्रदाय के अनुगामी भक्ता न श्रीकृष्ण रूप की महत्ता स्वीकार की ता राधावल्लभियों न राधा रूप को महत्वपूर्ण और प्रधान माना। इस दृष्टि भेद के कारण सूर आदि की सत्यभक्ति हित हरिवंश आदि म सग्री रूप की विभिन्न अभिलाषाओं मे परिणित हो गई। इसी से पहले म रूप का माधुर्य और दूसरे म केलि का माधुर्य प्रधान हा गया। सूर आदि की दृष्टि म बाल रूप की प्रमुखता है और हित हरिवंश म किशोरी रूप की। पुरुष और स्त्री रूप म आलम्बन की भिन्नता के कारण सौंदर्यांकन की विधा मे स्पष्ट अन्तर दाख पड़ता है। उनकी क्रियाओं चेष्टाओं अनुभावों अंग-वर्णन मंग शिखादि मे यह अन्तर दखा जाता है। दृष्टिकोण की यह भिन्नता साम्प्रदायिक भावनाओं के कारण है।

^१ बातमरत रम रंग उच्छतिना।

पूजन के महल विराजत दोऊ भेद सुगंध निकट बन् सरिता।

मुख मिलाय हँसि देखति दरपन सुरत अभिन उर माल विगलिता।

परमानन्द प्रभु प्रेम विवस हम दाज्ज म सुन्दर का कहि लज्जिता।

बही पर युगल रूप का युगपत् चित्र प्रस्तुत करते हुए 'राधा-सती' की ओर कवियों की पक्षपात पूर्ण दृष्टि रही है।¹

श्रीशृण्ण के रूप-सौन्दर्य का वर्णन करने व हेतु अन्वया त्रय में उसी विवक्षित होती हुई भावनाका एव नियामा का वर्णन है। ऊपर बताया गया अवस्था के तीन रूपा में पाँच वष तक की आयु बीमार अवस्था बही जाती है। ब्रज की आरम्भिक सीलाएँ इसी अवस्था की हैं। इन अवस्था व तीन भेद हो सकते हैं —

(१) आठ बीमारावस्था में बालक के सौन्दर्य का वर्णन है। अनिशय कोमलता, दंतुलियों की ईपत् श्वेत छवि, जघा की स्थूलता आदि का वर्णन हुआ है। विभिन्न चेष्टागत सौन्दर्य में चलना गिर पडना, देहनी लापना घोंगूठा पीना आदि वर्णित है। आभूषणों में बघनर बरघनी, भूत्र तथा अय प्रसाधना में तिलक काजल आदि का वर्णन है।

(२) मध्य बीमारावस्था व विकास के सग चेष्टाका म अन्तर आ गया है। भलका का इधर उधर फटना, मधुर जातल स्वर, थोड़ा रेंगना, मुक्ता व बेसर, नवनीत, किंकिणी आदि स शोभा बढ़ाई गई है।

(३) शेष बीमार अवस्था व प्रसाधना में अन्तर आ जाता है। अगा का विकास होने लगता है। मोर पर लगोटी काछनी लकुरी गादि स शोभा बढ़ाई गई है। सलाभा के सग थोड़ा का वर्णन है। यशु शृंग आदि वादन की रुचि व्यक्त की गई है।

पौगण्ड अवस्था में श्रीशृण्ण के रूप सौन्दर्य व त्रयिक विकास का वर्णन है। विभिन्न नवीन क्रीडाओं में अभिरुचि व्यक्त की गई है। माया व धीवर रज-मण्डित शोभा, केलि नृत्यादि मुक्त सीलाएँ पीताम्बर, धातु के भलकारों का धारण, वन विवरण आदि का वर्णन मिलता है। नख शिर की भावना का ईपत् सकेत है। अघरा का लासिमा और उदर की क्षीणता बम्बुप्रीव की शोभा आकर्षक है। इस अवस्था के द्वितीय चरण के अगा में गोलाकार नपाल और पाशवभाग सुन्दर नासिका, तिल और स्निग्धता जय शोभा है। मुग्धकांति से मणि एव दण का दप समाप्त हो जाता है। उष्णीष और लकुरी विशेष प्रसाधन है। अलौकिक सीलाभा में गोवद्ध नधारण आदि का वर्णन है।

1 बेसर कौन की प्रति नीकी।

होड परी प्रीतम अरु प्यारी अपने अपने जी की।

प्याय परो ललिता के आगे, कौन सरस को फीकी।

नददाम प्रभु बिलगि जिन मानी बछु इव सरस लकी की।

पौगण्ड अवस्था के अन्तिम चरण में शरीर शाभा में अनायापन व आकषक शक्ति का उद्भव हा जाता है। उन्नत स्व-घ, अलका का लीलापूर्वक हिलना आदि वर्णित है। प्रसाधना में पगड़ी, केसर का तिलक, वस्तूरी बिंदु आकर्षित करती है। वचन की वक्ता, नम सखाओं के साथ वार्तालाप का आनंद और बालाभा की शोभा की प्रशंसा होती है।

कृष्ण के विशोर रूप के वरण में सभी कविया की रचि रही है। राधावल्लभीय और चतुर्थ सम्प्रदाय के भक्ता के लिये यह अवस्था परम सुख कारी है। पौगण्डावस्था में श्रीडाभा का महत्व, बौभारावस्था में बाल्य केलि का सौंदर्य और कशावस्था में रति केलि के सौंदर्य का वर्णन है।

विशोर कय के आरम्भ में वरण की उज्ज्वलता, नेत्रों की लालिमा, और रोमावली का उद्भव हाता है। भौंहों की धनुषाकारता नखा की तीक्ष्णता दांतों की शुभ्रता आदि रूप-सौंदर्य के लक्षण दीगने लगते हैं। वजयतीमाला मयूर पक्ष, वस्त्रादि की शोभा नटवर-वप वणी की मधुरता से श्रीकृष्ण का आकषण बढ़ जाता है। इस अवस्था के मध्य भाग में स्मित पूरण आनन विलास युक्त चंचल कटाक्ष, चितवन और मुसकान मधुर अनुभावादि प्रकट होने लगते हैं। शरीर के अंगा में बाहु वक्षस्थल और अघाओं की शाभा बढ़ जाती है। त्रिवली दीखने लग जाती है। शरीर का सौन्दर्य मूर्तिमान् हा जाता है। गोपी लीलाओं का यह प्रमुख काल है। इसमें होली कुजलीला रामलीला आदि अनेक रसमय लालाभा का आचरण हुआ है। अथ लीलाओं में नृत्य हिंडोला, झूला होली दान मान, रास जल प्रादा आदि लीलाभा का वरण है। इन सभी लीलाभा में पूर्णवितार श्रीकृष्ण की रामलीला के अन्तगत हाव भाव नृत्य गीत आलिंगन धुम्वनादि का वरण है। यहाँ गोपी और कृष्ण के सौन्दर्य से मिलकर प्रकृति का सौंदर्य साधक बन गया है।

राधा-सौंदर्य वरण की प्रधानता राधा वल्लभ सम्प्रदाय की विशेषता है। इस सम्प्रदाय में राधा क रूप-गुणादि का वरण करके श्रीकृष्ण को उसका अभिलाषी बताया गया है। लीला की अपूर्वता में दृष्टिभेद के कारण सनीयता राधा की है कृष्ण की नहा।¹ राधा या गोपिया के समस्त रूप गृहकार का एक मात्र लक्ष्य श्रीकृष्ण का सुख है।

¹ पिय का नाचन सियावत प्यारी।

वदावन में रास रच्यो है सरल चर उजियारी।

मान गुमान लकुट लिय ठाढा डरपत गुज विहारी।

वास स्वामिनी की छवि निरपत होंसि होंसि दकर तारी।

युगल रूप सौंदर्य में कुजबिहार के प्रसंग की मधुरिमा वर्णित है। दोनों एक दूसरे के रूप से भुग्न हो उस में हो जाते हैं। इस छवि का वर्णन उपमा आदि के द्वारा स्पष्ट नहीं होता। वही वेशर की अच्छाई व सम्बन्ध में प्रतिस्पर्धा है वही रतिवेलि जय गात के सौन्दर्य का वर्णन है। युगल सौन्दर्य वर्णन प्रसंग पर भक्तों का ध्यान पारस्परिक अनुराग की भार रहा है। सौंदर्य की खान राधा को देखकर कृष्ण तमस्य हो जाते हैं। वे स्वयं बनी गूँधकर उसमें फूल लगा दते हैं। भजन महावर चित्र आदि लिख दते हैं। शृङ्गार सज्जित राधा के रह बलि का वर्णन अच्छे ढंग से हुआ है। कृष्ण द्वारा शृङ्गार करने का वर्णन और प्रेम प्रश्रय अनन्त स्थला पर हुआ है।¹

इस प्रकार की संयोग सुख को बढ़ाने वाली चंष्टाभा से रूप की भाव कता बढ जाती है। भक्त इस रह वेलि में गोपीभाव से सम्मिलित होता है। रस की अविरल एव साद्र धारा प्रवाहित होन लगती है। वह उसमें डूबकर सम्पूर्ण जगत से विमुक्त हो जाता है। उसे सबत्र श्याम का रूप सौंदर्य दीप्त पड़ता है विश्व उसके लिये 'श्याम मय' हो जाता है जित देखी तित श्याम मई है।" भक्तिकाल के इस आधार का सहारा लेकर रीतिकालीन कविषा ने श्री कृष्ण का मोहक रूप उपस्थित किया जिससे शोभा लौकिक धरातल पर अधिक रमणीय बन गई।

‘भरी प्यारी के लाल लाग देन महावर पाँय ।

जब भरि सीकहि चहत श्याम घन रंजित चित्र विचित्र बनाय ।

रहत लुभाय चरन लखि झकटव बिबस हात रग भरयो न जाय ।

नददास खिजि कहत लाडिली रहौ रही तब पगनि डुराय ।

नददास ग्रन्थावली पृ ३४७

रीतिकाल में रूप-सौन्दर्य

- (१) सामयिक परिस्थिति व पृष्ठ भूमि
- (२) रीतिकाल में धीवृष्ण का रूप
 - (अ) आत्मगत गुण परक सौन्दर्य
 - (क) आत्मगत सूक्ष्म गुण
 - (ख) आत्मगत स्थूल गुण
 - (आ) आत्मगत चेष्टा परक सौन्दर्य
 - (व) विशेष चेष्टा
 - (ख) सामान्य चेष्टा
 - (इ) प्रसाधनगत सौन्दर्य (षोडश भृगार)
 - (व) षोडश भृगार और इनका उद्देश्य
 - (ख) लगाये जाने वाले प्रसाधन
 - (ग) शरीर पर धारण किये जाने वाले प्रसाधन
 - (घ) शरीर की रक्षा करने वाले सौन्दर्य प्रसाधन
 - (ई) सौन्दर्य के उत्कृष्ट के अर्थ भृगार प्रसाधन
 - (उ) तटस्थ सौन्दर्य

रीतिकाल की सामाजिक मायता—रीतिकालीन समाज के जीवन-दशन में नारी की मायता अविज्ञ रही है। विदेशी यात्रियों के विवरणों से स्पष्ट है कि नारी की कल्पना भोग्य पदार्थ के रूप में की जाती थी। राज-महलों में शृङ्गारिक नृत्य, गीत, जासूसी, वासना आदि का प्राबल्य था। सुन्दर स्त्रियाँ घोड़े से साई जाती थी। नारी केवल प्रमदा और कामिनी थी पत्नीत्व का महत्व लुप्त हो चुका था। रक्षिताद्या के इ गित पर शासक अपनी मर्यादा को भंग कर रहे थे। नैतिक जीवन मूल्यों का ह्रास तीव्र गति से आरम्भ हो गया था। भक्तिकालीन आध्यात्मिक उच्चता समाप्त हो चुकी थी। इस युग में आकर भक्ति के आलम्बन सामान्य नायक नायिका के रूप में प्रस्तुत किये जाने लगे थे। आदर्श का महापुरुष स्तर समाप्त हो गया था। इससे काव्य के क्षेत्र में उज्ज्वल रस या भक्तिभावना का माधुर्य लौकिक शृङ्गार में स्थूल रूप ग्रहण करने लग गया था।

नैतिक आदर्शों के स्थान पर वासनापूर्ण वातावरण का विकास हो गया। काम प्रधान इस वातावरण में निबाध वासना और स्थूल रसिक चैष्टाओं की प्रधानता थी इसी से शारीरिक-भौदय की दृष्टि में ही प्रेम का अन्त स्वीकार किया गया। मानसिक आत्मिक प्रेम कम ही दीख पड़ता है। यह सब सामन्तीय वातावरण एक दृष्टिकोण का प्रभाव था। इसीसे चेतन आकषण के स्थान पर निष्क्रिय भोग प्रधान आकषण की ही महत्ता थी। नायिका भेद में नारी के इसी रूप का विस्तार किया गया। नारी के मानिष्य की उलझनों और भोगों पर अपेक्षाकृत दृष्टि केन्द्रित रही है। सहेत महचरी, मिलन परकीया, अभिसार आदि प्रसंग बखाने के विषय रहे हैं। नारी के अर्थ रूपा—मातृत्व पत्नीत्व भगिनीत्व आदि पर था तो दृष्टि गई ही नहीं है या उनका स्पष्ट मात्र ही हो सका है। ऐसी एक आध पत्तियाँ बूढ़े पर मिल जाती हैं। यहाँ चेतन नारी की अनुभूति प्रधान शृङ्गारिक चैष्टाओं की प्रमुखता न होकर एक विशेष निष्क्रिय यत्र में लगी हुई क्रियाओं का बखान हूँ और परम्परा के आधार पर हो सका है। स्वकीया की कुलवार्ति, सखिहता का मान क्रिया विदग्धा की चातुरी अभिसारिका की गोपनीयता, विप्रलब्धा की चिन्ता आदि में ही कवियों का काव्य-वैभव अपनी सीमा पाने लगा।

रीतिकाल की दो काव्यगत प्रवृत्तियाँ—आचार्यत्व और कथित्व-मानी गई हैं। इन पर तत्कालीन भावनाओं का प्रभाव है। सदातक विवेचन के प्रसंगों

पर भी उदाहरण के रूप में शृङ्गार परब उक्तियाँ ही साईं जानी रही हैं। काम जीवन का धनिवाय सत्य बन गया था। यों तो हिंदी साहित्य में प्रत्येक युग में इसको उचित स्थान मिला था, परंतु रीतिवालों में एक मात्र काम एवं शृङ्गार तत्व की ही प्रधानता थी। यहाँ तब कि जीवन में निराशा हाकर आध्यात्मिक स्फुरण के क्षणों में भौतिक सत्ता के साथ भी अपनी यही शृङ्गार भावना रूप ग्रहण करती रही है। भक्ति युगीन साधना में राधाकृष्ण के जिस रूप की स्थापना हुई थी, समय की गति से उसमें भी स्थूल लौकिक शृङ्गार का समावेश हो गया। नारी के दृष्टिकोण में रसिकता आई गई। फलतः नारी का नैसर्गिक रूप सुप्त हो गया और उसकी भाव्यता शृङ्गार साधना के रूप में हो गई।

समाज में सामंतीय युग की प्रवृत्तियाँ का प्रभाव कई रूपों में बतन लगा।

(१) ऐश्वर्य और बभ्रव के उपकरणों में विलास पूर्ण वातावरण की सृष्टि की गई और रत्ना आदि की जंगममर ग्याति में नायिका का सौंदर्य वर्णित हुआ।

(२) प्रकृति के ग्रहण से पुष्पों आदि के माध्यम द्वारा शृङ्गार साधन और उपवना के एकांत भिन्न की धल मिला। सरोवरों के स्नान में सुंदरियों का अनावृत सौंदर्य वर्णित हुआ।

(३) गंध-द्रव्यों का प्रयोग से आकर्षण बढ़ा। खोवा, चन्दन कपूर इत्यादि से शरीर सुगंधित रहने लगा। इसकी मादकता और मोहकता का चित्र वस्त्राभूषणों के आकर्षण भीने और पारदर्शी वस्त्रों से भाक्त हुए अंग नायिकाओं की उमादक शोभा के विधायक हो गये। समाज की दिनचर्या में सुंदर स्त्रियों की उपस्थिति का महत्व बढ़ा। लोगों के आभिजात्य की कसौटी उनकी रसिकता और आस्वदयोग्यता बनी। काव्यानुद लेखों की प्रवृत्ति छोटे छोटे जागीरदारों में भी बढने लगी। ग्राम्य संस्कृति की रुचि बढ़ी। फलस्वरूप ग्रामीण नायिकाओं के अपूर्व सौंदर्य की ओर ध्यान आकृष्ट हुआ। उनका मादक सौंदर्य में जगमग उठना हुआ यौवन, कुच और उमादक अंग वर्णन के विषय बने।

इस युग में समाज में दो वर्ग बन गए थे। उच्च वर्गीय लोगों में अभिमान की भावना अधिक थी। शापण करना इनका ध्येय था। निम्न वर्ग द्वारा उपाजित धन का अपव्यय अधिक होता था। वेश भूषा और जीवन में विलासिता अधिक थी। जरी काम के कपड़े, मलमल के पारदर्शी वस्त्र एवं रंगम आदि के उत्तम कपड़ों में बभ्रव का प्रश्न था। वस्त्र और आभूषणों का

मूल्यवान् होना गामाजिग उच्चता का प्रतीक माना जाने लगा । उच्चता के प्रतीक इन तत्वा के आकषण के कारण इनका अधिक प्रयोग होने लग गया । मुगल रीतिवासी ये स्त्रियो की अप्रियता के कारण अपने को सजाकर प्रिय को आकर्षित करने की विभिन्न सौंदर्य प्रसाधक सामग्रिया का उपभोग होने लग गया था । इन सामग्रियो के पत्र स्वरूप बाह्य सौंदर्य की महत्ता बढ़ गई । मासल सौंदर्य का अनावृत रूप प्रदर्शित होने लगा और इसी का प्रभाव रीति कालीन साहित्य पर भी पड़ा ।

इस काल में वैभवपूर्ण साधना की सम्पन्नता लोगों को आकर्षित करती रहती थी । नारी की आकृति, स्वभाव आदि का चित्रण होने लगा । उसके सौंदर्य का बचाने में रत्न हीरे स्वर्ण रजत आदि काम में आने लग । स्त्री का अभिव्यक्तियो में काव्य की उच्चता मानी जान लगी । नारी केवल उपकरण मात्र रह गई । इसी रूप में कविया ने उसे प्रस्तुत किया । सौंदर्य चेतना राजसी ठाठ में दीख पड़न लगी । नारी का यही राजसी वैभव प्राप्त हुआ । इन बहुमूल्य वस्तुओं से नारी का सजा हुआ भग लोगों का ध्यान अपनी ओर आकर्षित करने लगा । यथा—

१ लहरत लहर लहरिया लहर बहा ।

मोतिन जरी किरिया, बिभुर बार ।

सागेऊ अति नवेनियहि मनसिज वान ।

उकसन लाग उरोजवा, दग तिरछान ॥

२ चुची जभीरी सी बनी गोल लाल हैं गाल ।

जाये नयन बिमाल वह गरे लग कर बाल ॥

नारी की इस शारीरिक शोभा से कविया की उद्भावना में कोमलता आ गई । उसके रूप-वर्णन में बला साधन होने लगी । पुरुष नारी के चरणों में झुक गया । यहाँ तक कि श्रीकृष्ण भी राधा का अवतम्ब ग्रहण करने लग गये । समाज की इस स्थिति का उत्तरदायित्व तत्कालीन राजनैतिक विचारों पर है क्योंकि राज्य सत्ता की व्यावहारिकता का अनुसरण समाज का सामान्य ढंग भी करने लग गया था ।

राजकीय परिस्थिति—रीतिवालीन विभिन्न परिस्थितियों और साहित्यिक प्रवृत्तियों से काव्य में प्रभाव और उसके रूप का निमाण हुआ है । युग चेतना साहित्य में अपनी अभिव्यक्ति पा लेती है । प्रेरक तत्वा के अभाव में साहित्य सजन की कल्पना केवल कल्पना मात्र ही स्वीकार की जा सकती है । इन तत्वों में विभिन्न परिस्थितियों पृष्ठभूमि का कार्य करती हैं । रीतिवाले म राजनैतिक

पेता ने काव्य प्रणय की निगा का स्पर्श किया। इन युग की व्यक्तित्व निरालुग राज्य-मत्ता मरा जीरा मत्ता का नियमन होते लगा। जीवन के कई दोषों का नाश स्पष्ट हो गया। व्यावहारिकता से ऐग शासन। द्वारा मारी का सर्वोद्गीर्ण शासन हुआ। काम महापरा धर्म का उत्तेजक एवं मान्य धर्मन किया गया। साहित्य में इस भावनाओं का वल्लभ का नायिक साजनिक परिस्थितियों पर है।

मुगलशासक म चमकर की दूरगतिता सम-वय की साधना करी जाती थी। जहाँगीर का मुगल और मुन्नी का प्रति पादह शाहजहाँ की नानामर प्रतिभा में व्यक्त हो गई। नानाग और मांस्टुनिक भावा नानि की प्रतीक का कर स्पष्ट हुई। प्रश्नन और भवकरण की प्रवृत्ति बढ़ चली। इसी से शृङ्गार परक जीवा दशा और वाय्यात्मन प्रश्नन को इन युग में सहज मिल गया। साहित्य और कला की महत्ता बढ़ी उह गामनीय आधय प्राप्त हो गया। अपने वाक्य को अधिक से अधिक प्रभावोपायन दम से प्रस्तुत करने पर ही यह सम्मान प्राप्त हो सता था। इससे धमत्कारपूर्ण शब्द नियोजन और अभि व्यञ्जनारमक कीशल का प्रश्नन बढ़ गया। शाहजहाँ की अभिरुचि और दारा की उदारता से हिन्दी और संस्कृत का कविया को भी सरसाए प्राप्त हो गया। सुन्दरदाम और चिन्तामणि का पुरस्कार मिल चुका था। निरुपति सिधु (कम सागर भट्ट) और ऋग्वेद की व्याख्या (कबीरदास) की जा चुकी थी। पण्डितराज द्वारा दाराशिवान तथा आगप रा का प्रशस्तिगान किया गया। निरुपानन्द न ज्योतिष ग्रन्थ का सजन किया। इस प्रकार दरबारी प्रवृत्तियों ने काव्य पराधन की निगा को पूरुत मोड़ दिया। यहाँ तक कि भक्तिवालीन कृष्ण और राम की आध्यात्मिकता भी इन शासकों की रुचिकता में परिणित हो गई। शृङ्गार वल्लभ और राज प्रशस्ति में पाण्डित्य प्रश्नन एवं कवि काम की महत्ता स्वीकार की जाने लगी।

इन विदेशी शासकों की अपनी भाषा के प्रति रुचि बनी रही। फारसी में शीरी परिहाद लला भजनू आदि की प्रेम कथाएँ यहाँ के कवियों को प्रभावित करने लगी। प्रेम के आलम्बन के रूप में राधा कृष्ण का वल्लभ चण्डीदास विद्यापति जयदेव आदि कविया ने की थी इसमें भारतीय आदर्श बना रहा। राजसत्ता की रुचि और परम्परा की बढ़ती हुई शृङ्गारिता में शृङ्गार के आलम्बन और आधय भारतीय परम्परा में राधा और कृष्ण ही बन सकते थे क्योंकि भक्तिवालीन साहित्य में इन्हीं का प्राधान्य था। इस युग की भावनाओं के अनुसार प्रसिद्ध आलम्बन के शृङ्गारी रूप की माँग बढ़ने लग गई

थी। राधा का मादक और त्याग शारीरिक मामलता और चंचलता मे बदलने लगा। फारसी का विलास राज सत्ता के कारण नारी के नायिका भेद के रूप मे प्रवृत्त हो गया। इन भेदों मे नारी सौन्दर्य की परखने की चेष्टा की गई। राधा के परवीया रूप की स्थापना हो गई। मान अभिसारादि का चित्रण प्रारम्भ हो गया। शाहजहाँ के शासनकाल मे काव्य एवं कला की श्रीवृद्धि हाती रही, परन्तु बाद के शासन और झुज्र के समय मे इनकी गति प्रवृद्ध हो गई।

और झुज्र की बृद्धता और प्रसहिष्णुता से सामाजिक स्थिति में एक प्रयवस्था उत्पन्न हो गई। विधर्मियों का नाश उसके जीवन का मूल मन्त्र हो गया। हिंदु धर्म, मस्थाना एवं भूतियों की तोड़ फोड़, कला की प्रवहेलना, संगीत एवं साहित्य के प्रति घृणा के भाव आदि प्रवृत्तियों से कलादि के संरक्षण के समक्ष प्रश्न का चिह्न लग गया। सौन्दर्य ऐश्वर्य, विलास और रागात्मक तत्वा का पूणत बहिष्कार कर दिया गया। कवि कलावत दिल्ली दरबार से निकाल दिये गये। कला प्रदर्शन, नृत्य गीतादि वेश्याकर्म, मद्यपान आदि को प्रवधानिक घोषित कर दिया गया फिर भी सामन्ता आदि की रक्षिताओं और रनिवासों मे स्त्रीयो की बहुलता बनी रही। इस प्रवृत्ति को बहष्पन का प्रतीक माना जाने लगा। काव्यकला को हेय दृष्टि से देखा गया। मन्दिरा के विनाश मे स्थापत्यकला की मर्यादा भंग होन लगी। मुगल दरबार के राजकीय संरक्षण का प्रभाव हो गया। फलस्वरूप कलाकारों ने सामन्ता और नरेशों का आश्रय लिया। इन राजाओं के लिये भी यह गौरव की वस्तु माना गई। यही पर दरबारी कविता का विकास हुआ। कोटा, औरछा, बूँदी, जयपुर, जोधपुर, महाराष्ट्र आदि दरबारों मे इनकी महत्ता बढ़ी।

राजस्थान मे कविता के प्रथम का दूसरा कारण यह था कि मुगल आक्रामकों के भय से वृंदावन की मूर्तियाँ राजस्थान मे पहुँच गईं। 'सिंहोद' नामक स्थान पर श्रीनाथ जी की स्थापना हुई। काव्योन्मी भी वष्णवों का केन्द्र हो गया। इसी धर्म के संरक्षण मे कविता का विकास राधा-कृष्ण के आश्रय प्रालम्बन मे होता रहा। बाद मे चलकर शृङ्गार युग के कारण धर्म की पवित्रता नष्ट हो गई और राधा-कृष्ण का नाम मात्र रह गया। इसी रूप में कृष्ण काव्य का सृजन होने लगा। ऐसी कविताओं मे इस काल की सभी विशेषताएँ आ गईं। धर्म की पवित्रता युग के शृङ्गार धर्म मे नष्ट हो गई।

मुगल दरबार मे हिंदी की प्रवहेलना होने लगी। उनकी अपनी राज नतिक समस्याओं की जटिलता से उन्हें प्रवनाश नहीं था, परन्तु मुगल दरबार

की कोमलता राजपूता के रक्त में भी समा गई। पीरप का स्थान विलास ने ले लिया। इन राजपूता ने बना को विलास के रूप में ही ग्रहण किया। दूसरी बात यह थी कि राजाघात के विश्वासपात्र उच्चवर्गीय न रह कर निम्न वर्ग के व्यक्ति हो गए। छात्रय प्राप्त कवि भी इनके निर्देशन में कल्पना और वाक्यदण्ड के द्वारा भागपर्वक जीवन की व्यञ्जना करने लगे। इन सब का यह फल हुआ कि राजनैतिक व्यवस्था से इस युग में साहित्यादि कलाओं को ऐश्वर्य और जनशर के भोगपर्वक उद्दीयनात्मक रूप में ग्रहण किया गया। जनभाषा होने के कारण हिन्नी का प्रचार एवं प्रसार जन सामान्य में होता रहा। यद्यपि और दूसरे द्वारा उसका विरोध किया जा रहा था। इस राजकीय सरक्षण के प्रभाव में उसका समुचित शिक्षा नहीं हो सका। यह बात दूसरी है कि सामान्यों और भोगों की प्रशंसा प्रियता न वाक्य के भाव रूपों को नई शिष्टा में मोड़ दिया। उन्होंने प्राचीन छात्रयाना पात्रा और भाषा को नवीनता के ढंग में सज्जित उन्हें युगानुक्रम शृङ्गार प्रधान बनाने में सफलता प्राप्त की। उनका प्राचीन छात्रयाना की शक्ति में कल्पित नये कौशल में छाया और कविता ने राधा कृष्ण को भी रमिर भाषा-लायिका के रूप में प्रस्तुत किया। यही विषय की इसकी मूर्त्ति नहीं है त्रिगुणी वचन-वचना विख्याता शरद वचन और मण्डन मिश्र की है। इसमें विषय लम्बे में प्रायः परस्पर का ही पावन किया गया है। इसका प्रभाव अन्य कथाओं पर भी पड़ा। शिष्टा का नान-सौन्दर्य चित्रों में बनाया गया। शिष्टा भावना का श्रीरंग शृङ्गार भाषा बन गये। राधा का चनाहुत भी नई प्रशंसा प्राप्त त्रिगुणी नील विद्यापति के मध्य स्नाता

भक्तिकार भावनाओं को उद्दीप्त करने में सहायक सिद्ध हुई। आध्यात्मिकता की यह विकृति स्थूलता के आवरण में परिणत होने लगी।

भक्तिकाल की माधुर्य भावना की उदात्तता समाप्त हो गई। श्रीकृष्ण की भक्ति जमना स्थूल और मामल शृङ्गार के रूप में परिणत होने लगी। श्रीकृष्ण-सम्प्रदाय की परम्परा में माधुर्य माधुर्य भक्ति की स्निग्ध सरल उपासना की कामरूपा और सम्पन्न रूपा रागानुगा प्रवृत्ति की उदात्तता और प्राञ्जलता जमना स्थूल शृङ्गारपरक भावना में बदलने लगी। भक्ति की आठ में भ्रष्टाचार बढ चला। रागात्मिका भक्ति के मूल रूप को समझन की मानसिक स्थिति का हानि हो गया। इस भावना में 'राम' तो शेष रह गया था, परन्तु उसमें भक्ति का अभाव हो चला। इसी से राधाकृष्ण की उदात्तता समाप्त हो गई।

भक्ति के क्षेत्र में उज्ज्वल रस की प्रधानता बनी। माधुर्य में प्रेम लक्षण भक्ति और उज्ज्वल रस में शृङ्गार परक भावनाएँ ममक्ष आईं। रूप गोस्वामी ने चतुर्थ-परम्परा का अनुसरण करते हुए प्रेम के उच्च रूप की प्रतिष्ठा करने की चेष्टा की। इन्होंने यद्यपि स्थूल तत्त्वा को परिमार्जित करने का प्रयास किया परन्तु प्राग चलकर काम परक चेष्टाओं की अभिव्यक्ति में ही भक्ति का स्वरूप देखने का प्रवृत्ति बढ चली। चतुर्थ और राधावल्लभ सम्प्रदाय रसिकता के केन्द्र हो गए। राम सम्प्रदाय का आदेश भी स्थिर न रह सका। मर्यादा पुरोहित राम रसिक सम्प्रदाय में सरयू के तट पर कृष्ण के पद चिह्नों का अनुसरण करते हुए काम प्रीडा में निमग्न होन लगे। उनकी वीरता शृंगार के मातृत्व में वल गयी। सीता रमणी हो गई और भक्त सखी बनकर उनकी लीलाओं का दर्शन करने लगे। माधुर्य की श्रमण चेष्टाओं और स्थूल शारीरिक आकांक्षाओं ने भक्ति के आध्यात्मिक स्वरूप में परिवर्तन ला दिया। फल यह हुआ कि भक्ति का स्वरूप बदल गया और आराध्य का केवल नाम मात्र शेष रह गया। उसकी दीव्यता पूणतः समाप्त हो गई। कवियों ने सचार्द्र के साथ अपने इस भाव को व्यक्त किया कि 'आगे के सुकवि रीति हैं तो कविताई, नातक राधिका कहाई मुमिरन का बहानो है।' इस प्रकार भक्तिकालीन वाक्य के रूप में प्राप्त भावनाएँ लौकिक रूप में स्वाकार की जाने लगी।

इसके पूर्व वष्णुवा की भक्ति में कृष्ण के रूप की कल्पना अलौकिक थी। श्रीमद् भागवत में उनके विशोर रूप के प्रति आवरण उत्पन्न किया गया था। निम्बाक चतुर्थ और वल्लभाचार्य ने इसी रूप की उपासना पर जोर दिया था। वल्लभाचार्य ने वाक्पद और श्री विठ्ठलनाथ जी ने विशोर कृष्ण की युगल लीलाओं को भक्ति में स्थान दिया। बाल, पौण्ड्र और विशोर में

तीसरी अवस्था हो उस दृष्टि से सर्वोत्तम है। राधा भी यही निशोरी हो जाती है। इसी छवि का बलून अधिष्ठान किया गया है। कुज में गिरा तब निशोर, "नवल निशोर नवन नागरिया 'निशोरी भग घग भेटी प्रियम'" आदि पदा में निशोर और निशोरी के इसी रूप का मकेन है। दब न शृङ्गार के सार रूप में इह माना है 'वागी का सार बगाया मिगार, मिगार का गार निशोर निशोरी।' सुख सागर तरण छ० १०।

रीति कालीन कृष्ण काव्य का प्रभावित बरत में परकीया भाव का अत्यधिक महत्व रहा है। ब्रजागनादा का 'कल्याण' कहा गया है।^१ जार भाव या परकीयात्व में आनन्द अधिष्ठान बना जाता है। श्री स चतुर्थ मन में परकीया का पद लिखा गया। गौरीय वैष्णवा 'राधा का परकीया रूप में ही ग्रहण किया। चंडीदास में भी यही भाव है। निर्यात में स्वरीया हान हुआ भी परकीयात्व का आभास है। मूर न राधावर्णन के साधन विवाह का बलन किया है। इस प्रकार बलिया या आचार्यों की मापना 'वही न वही नारी जीवन से अत्यन्त सम्बद्ध रहती है। यही कारण था कि भक्तिकाल का गूढ़ व्यञ्जक भाव रीति काल की शृङ्गार परव उत्तियों में बल्ल गया। साविकता समाप्त हो गई। राधा नाम ही स्वकीया या परकीया का पर्याय हो गया और कृष्ण सामान्य नायक बन गये। बाद में अवध के नवाजा को भी 'वही' बनने का शौक बना रहा।

भक्तिकाल में वर्णित कृष्ण लीलाया को भी एक नये रूप में ग्रहण किया गया। इनका उपयोग भुम की प्रवृत्तियों के आधार पर होने लगा। 'अष्टयाम में देव ने कृष्ण की अष्टकानित किया का लौकिक प्रेम 'यापार-युक्त बलन किया। ये लीलाएँ केवल प्रेम प्रदर्शन का माध्यम मात्र रह गईं। अतः यह कहा जा सकता है कि भक्तिकाल के दीर्घ एवं अनौकिक कृष्ण का रासिकान के सामान्य नायक में परिवर्तित कर दिया, उनकी लीलाओं का ऐतिहासिक परक अध व बलून हुआ उनका निशोर बय आनन्द का नेत्र उना तथा मधुर भाव का शृङ्गारिक रूप में ग्रहण किया गया। भक्त कवियों ने राधा कृष्ण के रूप में भगवान की लीलाओं का जो बलून किया था, सामान्य लोग के लिये उसमें 'रङ्गाविकता ही अधिक मिली। राज दरबार का आश्रय कृष्ण के कामनामय प्रेम के उद्गार को व्यक्त करने का साधन बन गया। श्रीमद् भगवत के ही कृष्ण निशोरी गथा के साथ भक्तिकालीन कवियों को परमानन्द देने वाले और

रीतिवादी रसिकों को शृंगारिक प्रेरणा देने वाले बन गये थे। ऐसे ही राधा कृष्ण का रूप सौन्दर्य इस काल में प्रस्तुत हुआ।

धर्म में शृंगार भाव के इस प्रवेश में बौद्धों के धम्मयान शास्त्र के महामुख की कल्पना और त्रिपुर सुन्दरी के साथ ही पराशक्ति की भावना काम करती रही है। इसने मध्यकालीन कवियों को बहुत अधिक प्रभावित किया। भक्ति काल में हम पर आध्यात्मिक रंग चढ़ा था, परन्तु रीति काल में मानवीय प्रवृत्तियों और उसकी विपरीत लिंगी के प्रति सौन्दर्य-चेतना अधिक सचेष्ट रही। सूर आदि भक्त कवियों ने जनमानस में ही शृङ्गार की खुली और स्पष्ट रचनाएँ प्रस्तुत कर दी थीं। पद्मीया भाव की प्रधानता कई सम्प्रदायों में चल पा चुकी थी। साहित्य में राधा का प्रवेश एक विशेष घटना हो गई और बाद के कवियों ने इसका पूरा लाभ उठाया। भागवत की असह्य गोपियाँ हिंदी कवियों की राधा के चरित्र में समा गईं। इससे उसकी शोभा अधिक विस्तार प्राप्त लग गई थी। कृष्ण का असह्य गोपिया से सम्पर्क बाद में उनके आरंभ का प्रतीक बन गया। परकीया का महत्त्व बढ़ गया और पर पुरुष को रिझाने के लिये अग प्रत्यग वसुन नायिका की शोभा सावण्य और सम्पूर्ण सौन्दर्य में धाकपल उत्पन्न करने की भावना बढ़ती चली गई। राधाकृष्ण शृंगार रस के अधिष्ठाना देवता माने जाने लगे। इस प्रकार विभिन्न कृष्णवर्णों और दशन की शक्ति भावना ही राधावाद के रूप में विकसित हुई। भक्तिपरक इस परिवेश एवं विचारों के कारण तत्कालीन साहित्यिक रचनाएँ प्रभावित हुईं। विभिन्न भक्ति सम्प्रदायों में राधाकृष्ण और गोपिया के स्वरूप निर्धारण में यही प्रवृत्ति काम करती रही।

साहित्यिक पृष्ठभूमि—हिंदी के रीतिवादी साहित्य की रचना का एक साहित्यिक विकासक्रम रहा है। हान की सतसई अमरक शतक और गोवर्धन की आर्या सप्तशती आदि शृङ्गार ग्रंथों में प्रसिद्ध है। इनमें प्राकृत जीवन का सहज सौन्दर्य और अलंकरण की प्रवृत्ति है। संस्कृत में भी कालिदास का शृङ्गार तिलक घटकपर भट्ट हरिकृत शृङ्गारशतक, बिल्हण की चोरपचाशिका आदि सरस ग्रंथों का रचना हो चुकी थी। भक्ति परक मुक्तकों में दुर्गापत्त शती, चंडीशतक वक्ताक्ति पचाशिका और कृष्णलीलामृत आदि स्तोत्रों में शृङ्गार की प्रधानता है। शृङ्गार और स्तोत्र ग्रंथों के साथ ही कामशास्त्र के ग्रंथों का प्रणयन भी आरम्भ हो गया था। कामसूत्र, रतिरहस्य और अनुराग की रचना का प्रभाव भी नायिकाभेद और शृङ्गार मुक्तकों पर पड़ा।

हिंदी साहित्य के विकास के प्रारम्भिक युग में शृङ्गार के प्रति रुचि दीख पड़ती है। पृथ्वीराज रासो के पद्मावती-समय में नख शिख का वर्णन

है। विद्यापति की ऐन्द्रिय शृङ्गारिकता रीतिवालीन भावनाओं को प्रभावित करने में समय सिद्ध हुई है। इनके काव्य में भक्तिरस के साथ ऐन्द्रिय उल्लास की प्रधानता है।

सूर में शृङ्गार चित्रों की अस्मिता है। अलंकरण का प्राचुर्य और नायिका भेद के अर्थ सभी रूप देखे जा सकते हैं। सूर ने विपरीत रति और रीति चिह्नों का बखान भी किया है। रस हाव भाव सभी प्राप्त हो जाते हैं। इस प्रकार एक ओर जहाँ भक्ति के शोड म शृङ्गार पलता रहा, वहीं दूसरी ओर 'साहित्य सहरी' की रचना से अलंकारों और रीति परम्परा का मोह भी व्यक्त हो रहा था। ग्हीम का नायिका भेद और नन्ददास की रस मञ्जरी आदि नायिकाओं पर लिखे गये सरस ग्रन्थ हैं। इन सभी पृष्ठ भूमियों का प्रभाव हिन्दी की रीतिवालीन रचना पर पड़ा। एक ओर रीतिबद्ध ग्रन्थों की रचना हुई और दूसरी ओर रीति मुक्त। इन दोनों प्रकार की रचनाओं में पू्व साहित्य और सिद्धान्तों का प्रभाव पड़ा। यही कारण है कि इन युग के कवि की रचनाओं में शृङ्गार की ही प्रधानता है भक्ति तो नाममात्र के लिये है।

हिन्दी साहित्य में भी शृङ्गार परक रचनाओं की परम्परा है। विद्यापति ने अभिसार, मान, मानभग मुग्धा के रूप विन्यासादि का शृङ्गारिक रूप प्रस्तुत किया है। सूरदास ने सयोग वियोग बखान के साथ नायिका व विभिन्न रूप वासव मञ्जा शण्डिता आदि का अञ्जलि चित्र उपस्थित किया है। नन्ददास के सामयिक कवियों में मोहनलाल मिथ का 'शृङ्गार सागर करनस का वर्ण भरण' श्रुतिभूषण और भूप भूषण इसी समय लिखा गया है। इनमें रीति परम्परा का पू्व रूप है। वेशव की रसिक प्रिया प्रसिद्ध है।

सम्प्रत काव्या में भी इस प्रकार की परम्परा थी। शृङ्गार का बखान सौन्दर्यानुभव के साधन के रूप में लिया जाता रहा है। गीत गोविन्द में कहा है कि 'हरि कथा में मन सरग हा और बिला' हा तो जयदेव की कविता का ही सन्त का ही सन्त और रति का मुगपत् । भागवतसार में भक्ति । पान

। वाद की र

हिंदी में प्रथमार्गी शास्त्रा के कवियों ने लौकिक प्रेम के माध्यम से अलौकिक इश्वरीय प्रेम तत्त्व का आभास दिया। इसमें किसी राजकुमारी के अनुपम सौंदर्य की चर्चा रहा करती थी। ऐसी कथाओं द्वारा जन सामान्य में मासल प्रेम का ही प्रचार हुआ और इसके उद्दीपन के रूप में नानी अगा की शोभा का वर्णन हुआ। इस शास्त्रा के मुसलमान कवियों के सम्पर्क से हिंदु कवियों ने भी अपनी शृंगारिक मानसिक ग्रंथियों को स्पष्ट करने के लिए राधा और कृष्ण का अपना आधार बनाया। इस प्रकार साहित्यिक प्रवृत्तियाँ पहले से वर्तमान थीं उन्हें केवल युगानुरूप बनाने का काम सामयिक कवियों ने किया।

उपयुक्त प्रेरणा स्रोतों के आधार पर कहा जा सकता है कि रीतिकालीन कविता की अभिव्यञ्जना में संस्कृत काव्य शास्त्र सहायक सिद्ध हुआ और उसका कण्ठविषय एवं रस भक्तिकालीन कविता का ही विकसित रूप है। भक्तिकालीन राधाकृष्ण की लीलाएँ अनेक विधाओं में रीतिकाल में पल्लवित हो गई। विरासत में प्राप्त भावपरक इन रचनाओं का रीतिकाल में युगानुरूप लौकिकता प्रदान कर दी गई। इससे राधा और कृष्ण सामान्य नायिका और नायक बन गए और इनकी लीलाओं का ऐहिकतापरक लौकिक रूप लगाया जाने लगा। फल यह हुआ कि शृंगार के लिए सर्वोत्तम अवस्था किशोर वय का उमादक रूप सौंदर्य रीतिकाल में ग्रहण किया गया। इस काल की रचनाओं में श्री कृष्ण के भक्तिक चित्रण एवं रूप सौंदर्य के चित्रण में यही भावनाएँ काम कर रही थीं। श्री कृष्ण के इस रूप का संक्षिप्त विचार असंगत नहीं माना जायगा।

रीतिकाल में श्रीकृष्ण का रूप—

भक्तिकालीन श्रीकृष्ण के रूप एवं चरित्रावर्णन का आधार लेकर रीतिकाल में कृष्ण साहित्य विशेष परिवेष्ट में उपस्थित हुआ। माधुर्य भाव में ही भक्ति साहित्य का अधिक वर्णन हुआ था। सूर और नंददास जैसे प्रवीण वात्सरय रस के पोषक कवियों का अतिम कण्ठ माधुर्य भाव था। विभिन्न सम्प्रदायों के गान्धी भाव और सखी भाव में यही माधुर्य दीख पड़ता है। उनका शृंगार वर्णन उज्ज्वल रस नाम से प्रसिद्ध हो गया। जब मानस ने इस भाव की पूरुषतया ग्रहण कर लिया। भक्ति की तत्त्वोन्मत्ता में इन कवियों का उस युगल केलि वर्णन में किसी प्रकार की अश्लीलता नहीं थी, परन्तु इस भाव के लोप हात ही श्रीकृष्ण राधा के रूप वर्णन में स्कूल एवं मासल काव्यिक चेष्टाओं का प्रभाव बढ़ गया। उनके अनुभावा रूप चित्रण और सौंदर्य वर्णन में यही

मांसलता दीप्त पड़ने लगी। भक्तिमान् वे धानम्बा श्रीकृष्ण रीतिमान् में 'नायक' कृष्ण हो गये। वे अपना समस्त भक्तिपरक रूप भूल गये और 'नायक' रूप में विभिन्न नायिकाओं की उद्भासना में प्रेरण खा। एसा नायिकाओं में पिरे श्रीकृष्ण का वैभव-मय वलन हूटी आदि धारा बरिया उरिया। स्पष्ट रूप से इन कवियों पर दरबारी मस्तिष्क और यातावरण का प्रभाव पड़ा। श्रीकृष्ण की रसिकता देखकर वे ही शृंगार में अधिष्ठान् खाये गए। उनका वलन लाल, ललन, रसिक आदि रूप में हान लगा और इनका आभास भक्ति काल में प्रचलित उनकी साज सजा में गहन में हान लगा।¹ उन्नी भक्ति कालीन लीलाएँ महत्व हीन हो गईं। उनका मायुष्य रूप प्रधान हो गया। वे रसिक बनकर 'कुञ्ज कुटीर में राधा में पाँया पर साग्न लगे।' उनका नायकत्व की महत्ता बड़ी।

नायक के रूप में श्रीकृष्ण की रसामरता का चित्रण बान पौगण्ड और विशोर रूप में हुआ है। इन सभी में शृंगार का स्वर प्रमुख था। उनकी पौगण्ड लीला में सौन्दर्य के अनेक चित्र हैं। विशार चित्र में उनका मुखा माह्न रूप कोटि कदों के मद को मर्दित करने वाला और अपना कमनीयता जय रूप लावण्य से असह्य गोपिया में काम की विह्वलता उत्पन्न करने वाला है। विशार विशारी का इतना रमणीय आकषक और मधुर रूप के पत्र गही मिसता। उनके प्रेम की गहनता आश्रय का अधिक मधुर बना देता है। इनके इस रह कैलि में प्रवृत्ति सहायक होती हैं वे राधा का प्रसाधन करते हैं। इस प्रसंगों पर शृंगार का वलन मिसता है।² उनका उपपत्ति रूप स्पष्ट होने लगा। भक्तिकाल के वास्तव्य रस में बोधक लाल रीतिराल में नायक लाल हो गये। गोपियाँ रूप गुण से उत्पन्न विभिन्न चट्टाओं से मोहिन कर लेने वाली बन गईं। विलास और वभव की छटा सूर्य किरण के समान अपना प्रकाश फलाने लगी। यह वभव शृंगार प्रसाधक सामग्री और उपकरणों में दीप्त पड़ने

1 कहा सड़ते दृग कर पर लाल बेहान।

कहुँ मुरली कहुँ पीत पट, कहुँ मुकुट वनमाल।

2 देख्यो दुरयो वह कुञ्ज कुटीर में, बठ्या पलोत्त राधिका पायन। रसखान

3 आइ हो पाय दिवाय महावर कुञ्ज सा करि सुखलनी।

साँवरा आबु सवारो है अजन, नननि को लखि नाजत ऐनी।

बात के सुभत ही मतिराम कहा करिण मद भौह लननी।

मूदी न राखति प्रीति अली यह गूँदी गुपाल क हाथ की बेनी। मतिराम

लगा। कृष्ण के नायक रूप को रिमाने के लिए हर प्रकार के प्रयत्न किये गये। शृंगार सामग्री प्रस्तुत की गई। रूप सौन्दर्य का चित्रण हुआ। नख शिख का बरुणन अभिप्रस्तुत योजनाओं, आभूषणों एवं प्रसाधन सामग्रियों के साथ हुआ। रीति की उद्दीप्त चेष्टाओं का प्रभाव बढ़ा और ऐंद्रिय रूप-सौन्दर्य के बरुणन को प्रमुखता प्राप्त होने लगी। दोनों एक दूसरे का शृंगार करने लगे।¹ दूध के समान जोवन वाली अहीरी मोहन को भीठी लगन लगी,² और कृष्ण की सुघराई और लटक को देखकर सास और माय की भटक समाप्त होने लगी —

माय की भटक तौलो सासु की हटक जाल,
देखी ना लटक मेरे दूलह बहैया की।” रसखान

रीतिकाल की शृंगार परक दृष्टि ने नायिका के सम्बन्ध में ही श्रीकृष्ण का रूप चित्र प्रस्तुत किया है। उनके स्वतंत्र रूप चित्र का अभाव है। वे नायक रूप में धाय हैं। इसी से उनकी चेष्टाओं आदि का मोहक रूप मिल जाता है परंतु उनकी वेश भूषा आदि का आकर्षक चित्र कम मिलता है। कहीं-कहीं भूने भटके रूप में मुहुट गुजामाल, पीताम्बर आदि का कथन भक्ति-कालीन क्षीण होती हुई कृष्ण विचारधारा का मकल कर देती है। भक्तिकाल में श्रीकृष्ण की शृंगार भावना कभी प्रगल थी। उनका नयनाभिराम वह रूप रीतिकाल में बरुणन का विषय नहीं रह गया। इस काल में पुरुष का सौन्दर्य चित्रण न होकर नारी के सौन्दर्य का ही चित्रण अनेक रूपों में किया गया और ऐसा कमनीय रूप प्रस्तुत हुआ कि श्रीकृष्ण भी अपनी उदात्तता भूलकर भौतिक धरातल पर रूप के रसिक हो गये। श्रीकृष्ण विषयक ऐसा बरुणन विशासपत रीति-बद्ध कवियों द्वारा किया गया है। रीति मुक्त कवियों के विचारों में पांडा अन्तर होल पडता है।

इन रीतिमुक्त कवियों में रसखान आलम आदि के प्रेम की सूक्ष्मता ने श्रीकृष्ण के रूप बरुणन में पुन उन्हें अलौकिकत्व की थोड़ी से लान का प्रयास किया। रीतिकाल में प्रचलित स्थूलता और भासलता की धोर से इन्होंने अपनी

- ¹ पीतम पाग सवारि रखी, सुघराई जनायो प्रिया अपनी है।
प्यारी नपाल के चित्र बनावत, प्यारे बिचित्रता चारु मनी है।
दाम' दुह को दुह को सराहिओ देगि सहो सुख लूटि धनी है।
वे कह भामने, कैसे बन वे कहें मन भामनी नैनी बनी है। दाम
- ² माएन सा मन दूध सो जानन, है दधि सा अचिकी उरईटी।
ऐसी रसीली अहं री अहं बहो, क्या न लग मन भाहन भीठी। दव

दृष्टि हटाकर मानमित्र पण की धार उभ स्थिर किया। मगग जग शारीरिक रमणीयता का महत्व कुछ कम हुआ, अपनी भट्टाया व वगैरा की रति प्रिया का कम होने लगी। धातुरिक् मग दगाया व मित्रग की प्रवृत्ति भग कविया म बढ़ने लगी। अपनी अनुभूतियाँ ही प्रेम चित्रण का रूप व धारणा म प्रकट हुई हैं। रसरसान, धातुरिक् आलम की भाव-गणना प्रगट है। ठाकुर और मोया की भावनाएँ स्थूल और सूक्ष्म के मिश्रित रूप का मकर बनो है। इन कवियों म प्रेम की गम्भीरता है। रीतिबद्ध कविया के समान रगिता का उदात्त भावनाओं का मातल रूप मौल्य नहीं है।

रीतिमुक्त कविया म रसरसान का रूप वगैरा रूप मिश्रित मानन का रूप वगैरा है। कृष्ण का रसात्मक स्वप्न अपनी मोहता म अनुवनीय है। कृष्ण सम्बन्ध स भय सौख्य परिवशा का मौल्य उद्घमिषा आदृष्ट करता है। इसी स य व्रज व पाहन, करील कुञ्जा पणु माधुप धाति विभिन्न रूप म अपनी व्रज वास की अभिलाषा व्यक्त करत हैं। वनपीन व घाम का करील के कुञ्जा पर धार देना चाहते हैं।¹ आलम के कृष्ण गपीवस्तम हैं। उारा रूप सौन्दर्य दृष्टि की पण्ड म नहीं आना और धा देन सताप रही शान। इस प्रकार दोना ही स्थितिया म दुःख या हा अनुभव हाना है।² इतान सचारी भावों का प्रच्छा प्रवन किया। लजा और अभिलाषा का मयन बडा मधुर है। कृष्ण का लोक मगलकारी रूप भा दीन पटता है। धातुरिक् म मधुर भाव की यज्ञना दान केलि हास विलासमय प्रमगा पर हुर है। य राधा वनन है। उनकी तरनई की नई आभा फूट पडता है।³ ठाकुर न श्रीकृष्ण व माधुप एव रूप सौन्दर्य का वगैरा मानवीय रति की दृष्टि से किया है। कृष्ण यहाँ मानव प्रेम के पोषक हैं और इसी रूप म इनका रूप सौन्दर्य रीतिराल म वर्णित है।

सौन्दर्य साधक उपकरण —

रीतिकाल के रूप सौन्दर्य वगैरा म कविया के उद्देश्य और आलम्बन

1 कोटिक ही कल घीत के घाम करील के कुञ्जन ऊपर चारों।

2 देखे टक लागे अनदेखे पलकी न लाग

देखे अन देखे मना निमित्त रहत है।

सखी तुम काह हो जु आन की न चित्ता,

हम देखे हूँ दुखित अन देखे हूँ दुखित हैं। आलमकेलि छंद १८५

3 नई तरनई की आप भइ मुख मुम समोह पुलवाते।

रीति आप आन-दघन बरसत मिलत हार करि हात।

के स्वरूप में अदर आ गया। समाज में विलास की बत्ती हुई भोगपरक भावना ने रमणी रूप के आकर्षण को बताने में सहयोग दिया। सौंदर्य प्रसाधन का प्रयोग अधिक से अधिक होने लगा। युवा काल में ये प्रसाधन सौन्दर्य के उत्कृष्ट में सहायक होते हैं। नायिका के गुण, चेष्टा आदि से भी आकर्षण बढ़ जाता है। अतः गुण चेष्टा अलंकार प्रसाधन आदि को सौंदर्य साधक उपकरण कहा जायगा। इस दृष्टि से सौंदर्यपरक सम्पूर्ण उपकरणों को दो कोटियाँ में विभाजित किया जा चुका है। इन्हें आत्मगत उपकरण और बाह्य उपकरण बताया गया है।

आत्मगत उपकरण—छिन्न अध्याय से स्पष्ट हो गया है कि आलम्बन से मीठा और प्रत्यक्ष सम्बन्ध रखने वाले सौंदर्योपकरण साधनों को आत्मगत उपकरण कहते हैं। ये उपकरण शरीर में बिना किसी बाह्य साधन के अपने आप ही वर्तमान रहते हैं। गुण और चेष्टा के रूप में सौंदर्य विधायक इन तत्वों का महत्व युवाकाल में अधिक होता है। रीतिकालीन साहित्य ने इस इसी रूप में ग्रहण किया है।

गुण—नायक एवं नायिकाओं की शारीरिक एवं मानसिक विशेषताओं का नाम गुण है। इन गुणों में कुछ तो प्रत्यक्ष रूप से अपने आप शरीर में युवाकाल में आरम्भ होते ही प्रकट हो जाते हैं और कुछ पर नायिका या नायक का नियंत्रण बना रहता है। इस दृष्टि से कायिक और वाचिक गुणों का विश्लेषण पहले किया जा चुका है। अतः रीतिकालीन साहित्य में इन्हीं गुणों का विश्लेषण किया जायगा।

कायिक गुण—शरीर की शोभा बढ़ाने वाले आकारगत अथवा आकार में वर्तमान शोभा साधक आदि विशेषताओं को कायिक गुणों की संज्ञा दी गई है। इन गुणों को दो वर्गों में—भौतिक स्थूलगुण और सूक्ष्मगुण—विभाजित किया जा चुका है। इनमें स्थूल गुण आकारगत विशेषताओं और सूक्ष्म गुण उस आकार में वर्तमान सत्त्व से उत्पन्न होने वाली विशेषता में माना जाता है।

सूक्ष्म गुणों के अंतर्गत वय, रूप-लावण्य, रमणीयता अभिरूपता सौकुमार्य, जीवन में सत्त्व से उत्पन्न होने वाले गुण आदि की वर्जा जाती है। इन गुणों से आलम्बन का रूप सौंदर्य अपेक्षाकृत अधिक आनंदक प्रतीत होने लग जाता है। रीतिकालीन सामयिक चित्रण के पत्र-स्वरूप इस काल में नारी को ही वर्णन का प्रधान आधार बनाया गया है। पुरुष या तो कवियों की भांति का मुख्य न कर रहा अथवा खाल जैसा एक दो कवियों ने श्रीकृष्ण के

रूप सौंदर्य का स्वतंत्र बखान बिना जिसका अनुसरण अन्य कवियों द्वारा नही हो सका। प्रासगिक रूप में भी वही वही श्रीकृष्ण के रूप-सौंदर्य का खण्ड चित्रावन किया गया है। इससे नारी सौंदर्य के आधार पर ही गौतमकालीन सौंदर्य विषयक भावनाएँ व्यक्त की गई हैं।

गुण परक सौंदर्य के सूक्ष्म उपादान—सौंदर्य निरूपण में गुण परक उपादान का स्थूल और सूक्ष्म भेद किया गया है इनमें स्थूल गुणा में भ्रमा व आकारादि का बखान भग के अलग अलग रूप में या सर्वान्न के सामूहिक रूप में किया गया है। इन दोनों में कवियों की दृष्टि उसकी स्थूलता पर रही है। इसमें भ्रमा का मासल और स्थूल गुण स्पष्ट होता है। स्थूल गुणा व बखान में नग शिख बखान और सम्पूर्ण बखान आता है, जिसकी रीतिकालीन परम्परा खलि होकर रह गई है।

सूक्ष्म गुणों में आकार रहित गुणों का बखान होता है। इन गुणों का एक स्वतंत्र अस्तित्व होता है। शरीर में स्थित रहत हुए भी इनका अस्तित्व होता है, परन्तु शरीर से अलग रहकर इनकी सत्ता नहीं रह सकती है। इन शरीर में आश्रय लेन बाद इन गुणों का महत्त्व निर्विनाश है। इन गुणों से वास्तविक सौंदर्य का आभास मिलता है, रूप में कमज आती हैं आकर्षण उत्पन्न होता है और रूपवती सजा साधक होती है। इन गुणों में रूप लावण्य रमणीयता, लवीनता, अभिरूपता, मौकुमाय और जीवन में सत्त्व से उत्पन्न होने वाले गुणों की चका होती है। इन्हीं गुणों के माध्यम से विशेष वय में अभिवृद्धि को प्राप्त सौंदर्य का विखण्डन हुआ।

वय सौंदर्य—शारीरिक सूक्ष्म गुणों में यौवन का आगमन अपने आप में स्वयं भी सौंदर्य का जनक होता है। इसके साथ सत्त्व से उत्पन्न गुणों का सहभाग होने में सुगन्धि का काम कर देता है। नायिका के स्वरूप का निर्धारण करते हुए कहा गया है कि जिनमें यौवन, रूप गुण शील, प्रेम कुल वभ्रव और आभूषण हा, वही नायिका है। इन आठ विशेषताओं में यौवन को प्रथम स्थान दिया गया है इसका सम्बन्ध वय और स्वास्थ्य से है। युवाकाल और स्वास्थ्य के अभाव में रूप का महत्त्व ही नहीं रह जाता है। 'यौवन और 'रूप' आकर्षण का प्रथम तत्त्व है। मानसिक गुणों का परिचय व्यवहार से मिलता है। यह बाद की चीज है। प्रथम ज्ञान से हृदय में स्थान पाने व लिए रूप और यौवन ही महत्वपूर्ण है। रूप और यौवन में स्थायित्व नहीं होता। इन प्रेम के आकर्षण में निरन्तरता सान व लिए नायिका में अन्य मानसिक गुणों का बखान किया गया है। इन गुणों से रूप भी जामा पाना है। रूप के संग

गुण का मिश्रण नायिका के सौन्दर्य में अनोखापन ला देता है। यौवन अवस्थागत गुण है। रीति काल में इसके वर्णन के विश्लेषण से प्रतीत होता है कि यौवन का अवस्मात् आगमन नहीं हो जाता। शरीर में इसका प्रवेश क्रमशः होता है। इस क्रम की दृष्टि से यौवन को चार भेदों में विभाजित कर देते हैं। इह क्रमशः वयः संधि काल नयः यौवन, व्यक्त यौवन और पूरा यौवन मान सकते हैं।

वयः संधिकाल से यौवन का आरम्भ माना जाता है। इसे मुग्धा के भेद के अन्तर्गत स्वीकार किया गया है। मुग्धा नवीन वयः वाली, रति से विमुक्त और क्रोध में मृदु स्वभाव वाली नायिका होती है। इस अवस्था में विभिन्न काम महायक अंगों का विकास आरम्भ हो जाता है। वयः संधिकाल यौवन और बालपन के विचारों का ऐसा संधि स्थल है, जहाँ नायिका के मन में अस्थिरता बनी रहती है। वह बालपन और यौवन दोनों ही विचारों से परिचालित होता हुई भी यौवन के आगमन से अनभिज्ञ रहती है। रीतिकालीन साहित्य में इस अवस्था का वर्णन निम्नलिखित रूप में किया गया है—

१ मानसिक अस्थिरता और परिवर्तित होती हुई भावनाओं का आकषक वर्णन।

२ शारीरिक परिवर्तन।

३ विभिन्न अंगों के उठान एवं काम कथाओं के प्रति जिज्ञासा के भाव।

रीतिकालीन कविता के अनुसार वयः संधि काल में नेत्रों का नवीन ढंग से विकास होन लगता है। चतुरता एवं छवि उत्कृष्ट को प्राप्त होन लगती है। शरीर में लालिमा का संचार होने लगता है, अंग खिलने लगते हैं।^१ बस के उठान के साथ 'रूप' चूने लग जाता है। नयना में चंचलता आ जाती है, मदन के मद से 'प्रीति आभा' हा जाती है। नेत्रों का विलास मद का अधिकतम शारीरिक आकर्षण की अभिवृद्धि कर देते हैं। इन लक्षणों से युक्त वयः संधिकाल का सरस वर्णन हुआ है।^२ 'श्यामा' का सलोना तन दो एक दिन में ममथ के अधिकार

^१ भावत जोवन कञ्जुक तन हान डहडहे अंग।

शिशुता की हलचल कही, ललिता ललित सुरंग।

कज्जु जोरन आभास ते बड़ी बधू दृति अंग।

ईशुर छीर परात म पर होत जो रंग।

कृपा राम—रीति काव्य संग्रह पृ० १३६

^२ बस की उठान ठीन रूप की अनूप काह,

अंग अंग और कछु आप उलहनि है।

म पहुँच जाता है। शिशुना और यौना इन प्रान्त लगन हैं जसे शांती म जल या सुमन म पराग हा।^१ वही इन बात का बलन दा दुम्बरा के बीच पड़े हुए लोहे के समान किया गया है। नायिका शिशुना और यौन दाता के द्वारा समान रूप से पिची चनी जानी है।^२ शारंगिक परिवर्तना का वास्तविक स्वरूप नव्य यौवन काल म दीग पटना है।

इस वय म भगो के उठाव व प्रति रीति पात्रान ववि जागम्क हैं। हमकी शारंगिक चेतना एव बिबाम व्यक्त यौवन म स्पष्ट हो जाता है। यहाँ भावर रूप एव बालि म गतिमयता आ जाती है। रूप का आधिक्य और भग ज्योति का बलन अधिक किया गया है। मुकुलित स्तन बदन रगत हैं। त्रिधली दीख पड़न लगती है। पूरा यौवन म भगा का विकास भपना पूरता को प्राप्त करता है। यौवन की इन सभी अवस्थाओं का बलन रीतिमालीन साहित्य मे हुआ है। इस अवस्था के विभिन्न परिवर्तना पर कवियों की दृष्टि रही है। यौवन रूप राशि को बिखेर देता है। शरीर स ज्याति उमगने रगी है।^३ भाला म दीपता आ जाती है। अपाम जाना तक पहुँचने लगते हैं। देह की दीप्ति स

बितामणि चचला बिलाम को रमाव नन,

मदन के मद और आभा उमहनि है।

मुदन की बली भी नवना अनगली बाल,

बनिक गरव को सी योगता गहनि है।

उभकि भरीव तुम्ह चाहिन का चन्द्रमुखी

घोस हूँ म अद्रिका पसारति रहति है।

रीतिनाट्य मयह पृ० १६७ चितामणि

१ स्यामा को सलानेतन ताम तिन डक माँभ,

फिरी सी चहत्त मनमय की दुहाई सी।

सीसी मे सलिल जसे सुमन पराग तसे,

मिमुता म मलरत जोवन की भाई सी।

अज नापा साहित्य का नायिका भेद-पृ० २३२ गग कवि

२ लम्बापन यौवन सवि भई हूँ वस का भाव मिल न हिल।

बिबि चुम्बव बीच का लोह मयां भन जाइ सर्व न इन न उन।

रीतिनाट्य मयह पृ० ६०७

३ रीति नाट्य मयह पृ० २०१ और २४०

भवन फटिक के समान स्वच्छ हो जाता है।¹ राधा की इस देह दीप्ति को देखने के लिए घड़ी भर के लिए यमुना भी रुक जाती है। मुख की नई भलक से रूप चिल्लता जाता है।² यौवन की लाना चमक उठती है। इन गुणों से सम्पन्न काया मे अनोखापन आ जाता है। त्रमश बग्नी हुई अवस्था के साथ रीतिकाल मे दो प्रकार के परिवर्तन वा सकेत किया गया है। शरीरगत और भावगत। इन परिवर्तनों के माध्यम मे नायिका का रूप बिना अछे प्रकार से प्रस्तुत किया गया है।

शरीरगत परिवर्तन के अन्तगत सूक्ष्म और स्थूल परिवर्तन का वर्णन किया गया है। सूक्ष्म परिवर्तन 'रूप न रहकर भी रूप से भिन्न अस्तित्व रखता है। इन गुणों से मुकुमारता आदि की गणना की जा चुकी है। रूप, लावण्य छवि, ज्योति, उज्ज्वलता, कान्ति आदि द्वारा इसी सूक्ष्म गुण का सकेत मिलता है।

रूप लावण्य—आत्म परक सूक्ष्म गुणों के अन्तगत रूप लावण्यादि का सकेत किया जा चुका है। मोती मे उसकी कान्ति की तरलता के समान अगों मे स्वत प्रतिभासित होने वाली ज्योति को लावण्य कहते हैं। अगों में भ्रूण आदि प्रसाधना के बिना ही जब शोभा भ्रूणादि धारणवत् प्रतीत होती है तो ऐसी शोभा को रूप कहते हैं। इसके अगों मे एक प्रकाश रहता है जिससे सौंदर्य की वृद्धि होती है। इससे व्यक्तित्व मे आकर्षण उत्पन्न होता है। यह सौन्दर्य का आवश्यक तत्व है। लावण्य के 'युत्पत्तिगत अथ मे लवणस्य भाव लावण्य' कहा गया है अर्थात् शारीरिक नमकीनपन के भाव मे लावण्य रहता है। जैसे खाद्य सामग्री मे नमक के योग से उसका स्वाद बन जाता है, इसी प्रकार शरीर मे लावण्य से सर्वाङ्ग की शोभा बढ जाती है। यह लावण्य रीति बालीन काव्य मे छवि, ज्योति, अग दीप्ति आदि रूपों मे प्रकट होता है।

१ फटिक शिलान मो मुघोरो मुघा मरि

उगि दधि की सी अधिकाई उमंग अमद।

बाहिर ते भीतर ली भीति ना दिसाई देनि

२ दूध बसो केन फली आगन जरस बढ।

। तारा सी सुताम टाढी आनि मिलि मिलि हाति -

३ मोतिन की जोनि मिलि मल्लिका की मकरद।

४ आरमी से अम्बर मे आमा सी उज्याही लाग,

प्यारी राधिका को प्रतिविम्ब सो लगन बढ।

५ रस रत्नाकर पृ० ६६४

इस तावण्य का विहनपण नरन से उसके वणन म बवियो की दो प्रवृत्तियाँ लक्षित होती है । १ लावण्य का वाम मूलन दृष्टिकोण २ लावण्य के निरपेक्ष सौंदर्य का वणन ।

वाममूलक दृष्टिकोण के अंतगत युवा काल म उत्पन्न होने वाले अयत्नज अलकारों की गणना हाता है । जीवन म इन अलकारों से नायिका की शोभा उत्कृष्ट की प्राप्त होती है । अतः शोभा विधायक इन अलकारों की वृत्ति साध्य न मानकर स्वयं सभूत अलकार मानते हैं । इनकी इस नसर्गिकता स रूप का प्रावण्य बन जाता है और अग शोभा म प्रकाश उत्पन्न हो जाता है । इनके अंतगत सभी अयत्नज अलकारों को न मानकर केवल शोभा, वार्ति, दीप्ति और माधुर्य को ही माँगे । शेष तीन अलकारों—अग्रस्मृता, मीनय और पय मे चेष्टा अथवा मानसिक गुणों का समावेश होता है । इससे इन तीनों अलकारों की सीमा गुणपरक तथा वाम मूलक नसर्गिक शोभा से भिन्न है । अतः केवल प्रथम चार अलकारों का ही संकेत किया जाता है ।

शोभा' रूप जीवन और सुख भोग से युक्त शरीर की सुन्दरता को कहते हैं । इसका वणन दो प्रकार से किया गया है (१) क्षण क्षण की नवीनता और (२) शारीरिक विकास म अनास्थापन । यथा —

१ छन-छन नवता लहन हैं छवि छनकत अवन्त ।

चंद्र सरिम सुंदर वदन मृदुल सलोने गात ।

२ विसरन लागो बालपन को अयानप,

मखीन सो सयानप की बतियाँ गढ लगी ।

दृग लागे निरखे चलन पग मद लागे

उर म कल्लुक उक्कसन सी बढ लगी ।

अगन म आई तरुनाई या भलकि

सरिकाई अब देह तें हर-हर बढन लगी ।

होम लागी कटि अब छटी की छला सी

द्वज चंद की कला सी तन दीपति बढ लगी ।^१

इन दोनों उदाहरणों मे दोनों प्रवृत्तियाँ यत्न हुई हैं । पहले म क्षण क्षण की नवीनता और दूसरे म अग्रे के विकास का अलंकरण यत्न हुआ है ।

स्मर विलास से बढ़ी हुई शोभा को वार्ति कहते हैं । इसमे विभिन्न अंगों म रमणीयता और अनास्थापन आ जाता है, जो गति हाव भाव या

विभिन्न क्रियाया द्वारा व्यक्त हो जाता है। नत्र भौह आदि म विलक्षणता आ जाती है। यथा —

फरक सगीं खजन सी ओखिया, मरी भायन भौहें मरोरे लगी।
भंगराइ कछू ओगिया की तनी छवि छाकि लिनो छिन छोरें लगी।
बलि जवे पर द्विजराज' कहै मन मौज मनाज हिलोरे लगी।
बतियाँ मे धानद घोर लगी दिन द्वै मे पियूष निचोरें लगी।

अधिक मात्रा मे बढ़ी हुई कान्ति ही दीप्ति कही जानी है। हममे स्मर विलास का प्राधान्य रहता है यथा : 'दीपावली तन छूति निरखि दबकी सी दिखराति। विविध जाति उजरी फिरनि जरी बीजुी जाति।' प्रत्यक दशा की समशीयता को 'माधुर्य' कहत हैं। इस माधुर्य से शोभा का विकास होता है। यथा 'तिरछे बलि लहि वक्ता करि चपलता मान। अधिक मधु मयी बनति है ललना की ओलियानि।'^१

उपयुक्त चारो गुणों के मूल म वर्णित शोभा कामपरक दृष्टि से स्पष्ट की गई है। यौवनागम से इन गुणों का स्वतः विकास होता है। इससे ये यौवन म कामपरक गुणों के अनन्त माने गये हैं।

(ख) लावण्य का निरपेक्ष सौन्दर्य—

रीतिकाल में लावण्य के स्वरूप का निर्धारण करने के हेतु उसका समुचित चित्र विधान किया गया है। उसके वर्णन मे ऐसे उपमानों का प्रयोग होता है जिससे लावण्य का भूत विधान हो जाता है। अगो म बतमान छवि, ज्योति और अग-दीप्ति का अवन किया गया है। इनके वर्णन के अप्रस्तुत विधान मे अनेक बातों का ध्यान रखा गया है। ये अप्रस्तुत गुण मूलक, क्रियामूलक और प्रकाशमूलक वर्णित किये गये हैं।

गुणपरक उपमानों द्वारा लावण्य की बिम्बारमक रूप देने के लिए जगर मगर ज्योति, लावण्य के उफान और जुहार् के धार जस उपमानों का प्रयोग हुआ है। यह ज्योति सम्पूर्ण शरीर म व्याप्त होकर सौन्दर्य-वद्ध बन जाती है। इसी से इस काल की नायिकाएँ लावण्य युक्त मधुर छवि धारिणी और ज्योति पुञ्ज होकर आई हैं। उनके रूप की जयाति चारा ओर फल जाती है। उनकी छवि की भलमलाहट म दीपावली का दृश्य उपस्थित हो जाता है। पर क तलवों की लालिमा उमड़ पत्ती है। ज्योति चारा ओर फल जाती है —

- १ घग घग तरंग उठे दुनि की गरि है मनी रूप धर घर ५२ ।
 २ डगर डगर बगवाति भगर भग,
 जगर-मगर घागु धावति निवारी सी । ६१०
 ३ भोनते निबमि प्यारी पाम पार बाहिर सौ,
 साली तगवान री उमहि हा धोर की ।
 भगर भगर भह डगर डगर घर,
 जगर मगर चारया धार दुति हा रही ।
 ४ थोड़ी-थोड़ी बग की निसारी तन गोरी गोरी,
 भोरी भोरी वातन सा हियरो हरति है ।
 × × × × × × × × ×
 जगर मगर ज्योति हँदु बन्नी की दुनि,
 ससर घबाम को प्रकाशित बगति है ।
 मानी भज्यो मजु मन मुगुर महल ताम
 भमल भयम भटताब सी बरति है ।

चन्द्र शेरर बाजपेयी

घग दीप्ति के सम्बन्ध में कविया की दृष्टि एक जसी है। भतिराम ने नायिका के भग में इसी दीप्ति की शोभा देती है।^१ इसकी ज्योति सदा जलती रहता है।^२ सुवास में 'दुनि' के दुगुन होने की चर्चा है।^३ धनानन्द ने भगा के, घणन में उमम प्रतिभाग्नि होने वाले तरल सौन्दर्य और गुण का संकेत किया है। अनुभूति की सत्यता से उद्धाने नये प्रतीकों को जन्म दिया है। देव ने प्यारी के रूप पानिप में मन को नमक के समान बिला जाने की बात की है।^४

छवि और लावण्य को मूल रूप देने के लिए घग-ज्योति की मशाल की लौ के समान माना गया है। धूँधट हटाने पर यह छवि भवानक ही मशाल की लौ के समान एक बारगी जल उठनी है।^५ हठी की राधा का रूप स्वतः

^१ रसराम छंद ६ भतिराम

^२ वदन चंद की धौन्नी देह दीप की ज्योति । सलित सलाम ३३६

^३ सहज सुवास जुन देह की दुगुन दुति गमिनि दमक दीप केसरि बनक है ।
 रसराम १६५

^४ प्यारी के रूप के पानिप में मन भाइन मेरो बिलाइयो लो सो ।

^५ धूँधट टारि चनावती तिय हरि ताकि गुलाल ।

बुझी रही मानो चरी, एक बार मशाल । भूपति सनसर्द ४७२

स्वर्ण मन्दिर मे फटना रहता है।^१ उनका सावण्य और मुखच्छवि चार किरणों की बतार को बिखेर देती हैं।^२ मणि के सिंहासन से निकलती हुई ज्योति के सग मुरत की ज्योति मिलकर अपूर्व शोभा का उद्घाटन कर देती है। इस छवि में बसव सम्पन्नता, स्वप्रकाश गुण और गति की अपूर्व शोभा बतमान है।

गति-सम्पन्न ज्योति में स्थिरता न होकर गतिशीलता है। इसमें ज्योति युक्त छवि की विद्याशीलता देखी जा सकती है। अगो मे 'दुति' की तरंगें उठती हैं। ऐसा लगता है, मानो रूप अभी नू पड़ेगा।^३ द्विज देव की नायिका के सावण्य से जुहाई की धार प्रवाहित होने लगती है।^४ इन वरुणों में दुति की गतिशीलता प्रत्यक्ष रूप से लक्षित हो जाती है। इसका एक चित्र उपस्थित हो जाता है। इसके अनिरक्त रूप के फलने मुख से किरण जाल में निकलने, जुहाई की धार प्रवाहित होने आदि में छवि की यही गतिशीलता दिखाई पड़ती है। पदमाकर की गति छवि और शब्द दोनों की ही है। ब्रज ठाकुर के पास जाती हुई ठकुराइन के भ्रम भ्रम से रोसनी निकलती है।^५ भ्रम की शोभा फल जाती है।^६

स्पष्ट है कि रूप-सावण्य के वरुण में उसके प्रकाश गति और गुण का ध्यान रखा गया है। वही वही रंग-संकेत भी है। इसमें मुख्यतः उज्ज्वल वरुण की आभा का ही वरुण जुहाई या उज्जरी चंद आदि के उपमानों द्वारा किया

१ 'हठी' भ्रज मण्डल में रूप बगराय भाज,
बठी जात रूप के महल महरानी है।

श्रीराधा सुधाशतक छंद २२

२ राधे महरानी बठी मणि के सिंहासन प, फली मुख चार किरण बतारे हैं।

अङ्गादश छन्द १०६ रम नारायण पाल

३ भ्रम भ्रम तरंग उठे दुति की, परिहैं मनो रूप अब धर कब। धनानन्द

४ भीतर भीन ते बाहिर लौं द्विज देव' जुहाई की धार सी धावति।

री० का० सप्रह से

५ ये भ्रम भ्रम की रोसनी मे सुम सोसनी चीर चुम्बो चित्त चाइन।

जाति चली ब्रज ठाकुर प, ठमका ठुमकी ठमकी ठकुराइन।

जगद्विनोद-पद्माकर

६ घाली और आभा भई है बदन पर, जगर मगर जोति होति भ्रम भ्रम की।

बहव् इतिहास भाग ६ पृ० ३२३

गया है।^१ रूप के ज्वार से सौन्दर्य व्यञ्जित किया गया है। अगा म 'याप्त रहने वाली शोभा का रूप चित्र प्रस्तुत किया गया है। रूप लावण्य के गुण और गति दोनों का ही ज्ञान कराया गया है। स्वतः प्रकाशित होने वाले लावण्य के प्रभाव मूलक गुण को यत्न करने के लिए रूप में चकाचौंध उत्पन्न कर देने वाले गुण का संकेत किया गया है। अतः इस काल के रूप लावण्य वर्णन में सरलता, गतिमयता बमब की बमब और नमकीनपन है। इसी से 'लुनाई' का वर्णन करते नहीं बचता। वह आँखों को प्रिय लगता है। एक बार ऐसे छवि पुञ्ज आलम्बन को देखकर पुनः दूसरा कुछ देखना शेष नहीं रह जाता। आज की या छवि देख भट्ट अब देखिये को न रहस्य बतु बाकी। यही कारण है कि ऐसे रूप के प्रभाव की भी अभिव्यञ्जना की गई है।

रूप का प्रभाव—नारी के रूप की साधकता दशक को प्रभावित कर लेने में है। रूप वही सुन्दर होगा, जो अपने आकर्षण से लोगों के नेत्र और मन दोनों का ही अपनी ओर खींचे। ऐसा होने पर ही नारी भी मोहिनी सना यथाधमानी जा सकती है। रीतिकालीन कविता में इस मोहकत्व शक्ति और रूप सौन्दर्य के प्रभाव की व्यञ्जना अनेक कवियों ने की है। यह 'यञ्जना नायक भयवा नायिका के वास्तविक सौन्दर्य और उसके तेजपुञ्ज रूप के माध्यम से हो सकी है। इस काल का कवि केवल अगा की स्थूलता मात्र में ही बध्बर नहीं रह गया है अपितु उसके प्रभाव का अनक रूपों में यत्न करने में सचेष्ट रहा है। यह प्रभाव मन और शरीर दोनों पर ही पड़ा है।

रूप के मानसिक प्रभाव की अभिव्यक्ति में स्नेह की उत्पत्ति मन की अभिलाषा और चित्त के परवश हो जाने की बात का समर्थन किया गया है। स्नेहोत्पत्ति में रूप का तत्काल और सदा प्रभाव पड़ता है। यह प्रभाव दोनों ओर से अभिव्यक्त हुआ है।^२ राधा और कृष्ण दोनों के हृदय में स्नेह का संचार होने लग जाता है। अथ स्थल पर रूप नजन से सदा निहारते रहने की भावना का उल्लेख होता है। गापी अभिलाषा करती है कि समाज काय और लज्जा को छाड़कर पन पन और घड़ी घड़ी श्री कृष्ण के मुख को ही

^१ चली स्याम हिन राधिका, सरद उजेरी माहि।

चद उजेरी मा मिलन नेकु न जानी जाहि। री० का० स० पृ० १४१

^२ घोड़े बनी हुनी पोरि सौ राधिका नदविजार तहाँ दरसाने।

बेनी प्रनीन देसा देगी नी म मनेह समूँ दोउ सरसान।

निहारा करें। वह उनकी आरती उतारते रहने की अभिलाषा व्यक्त करती है^१ उसका मन परवश हो जाता है। रूप के आकर्षण मे खिचकर 'ललिता' में मतवारी हो जाती है।

रूप-दर्शन से उत्पन्न शारीरिक प्रभाव की व्यञ्जना की गई है। नायक प्रयदा नायिका ने सौंदर्य को देखकर मन इतना आसक्त हो जाता है कि उसका प्रभाव शरीर पर भी पड़ता है। सौंदर्य और आकर्षण के प्रभाव में शारीरिक परिवर्तन सम्भव नहीं हो सकता है। इस परिवर्तन मे स्तब्धता, विस्मय विमुग्धता माध्यम से देखने की भावना और अत्यन्त शारीरिक प्रतिक्रिया का वर्णन है।^२

रूप सौंदर्य को देखकर श्रीकृष्ण के मन पर पड़ते हुए प्रभाव मे स्तब्धता का यही भाव है। राधा गुलाल की मूठि मार कर चली जाती है। श्रीकृष्ण हाथ मे पिचवागी लिये ही रह जाते हैं और उसे चलाने की सुधि भी उनमें नहीं रह जाती। व राधा रूप को देखकर स्तब्ध हो जाते हैं।^३ होली के एक अर्थ प्रसंग पर राधा रूप से प्रभाव की व्यञ्जना की गई है। श्रीकृष्ण उसे देखकर विस्मय विमुग्ध होते हुए हतचेत से हो जाते हैं।^४ केवल हाथ मलकर रह जाते हैं।

१. ऐसी मति होनि अब ऐसी करौं आली
वनमाली के सिंगार मे सिंगारवाई करिये।
कहैं पदमाकर समाज तजि काज तजि
लाज को जहाज तजि डारवोई करिये।
धरी धरी पल पल छिन छिन रैन दिन,
नैनन की आरती उतारवोई करिये।
इहु त अधिक घरविन्द त अधिक,
ऐमो आनन गोविन्द को निहारवाई करिये। जगद्विनोद छन्द ६४६

२. सनहमागर पृ० १६

३. पिचवा लियई रहै रह्यो रग तोहि दखि,
रूप की धसक लागे थके है धसरि के।
कौधि 'धन आनन्द' का भिज्यो हसनि ही मे,
हाथ किया लालहि गुलालहि मसरिके। धन आनन्द।

४. गारी बाल थोरी बैस, लाल पै गुलाल मूठि,
तानि के चपल चली आनन्द उठन सा।

दूसरी ओर श्रीकृष्ण की रूप-मायुरी का प्रभाव गाणियाँ व भा पर भी व्यक्त किया गया है। उस देवदर गाणियाँ व शरीर में घनग की दीवरी सी आ जाती हैं उससे हृदय में पीना साजन सजनी है।^१ व धन्य मायूम में देवदर अपनी रूप-दशन की भावना सुप्त कर लेती हैं।^२

उपयुक्त विचारों से स्पष्ट है कि रीतिशालीन काव्य में रूप-शौन्य के प्रभाव की व्यञ्जना अभिप्रेय रूप में न हावर व्यस्य रूप में हुई है। अभिव्यक्त भावा से रूपोत्पत्ति का आभास मिल जाता है। यह आभास ही रूप-शौन्य व प्रभाव को स्पष्ट करने में समर्थ होता है। यह रूप-रूप की क्षण-क्षण की नवीनता द्वारा व्यक्त किया गया है।

नवीनता—रीतिशालीन काव्य में छवि की नवीनता व द्वारा रूप के प्रतिपाद की व्यञ्जना की गई है। इससे रूप की महत्ता बढ़ती है आलम्बन व प्रति मुग्धता का भाव आता है उसका महत्त्व बना रहता है और एकरसता व कारण ऊँच उत्पन्न नहीं होती। प्रायः दैनिक अनुभवों से यह सिद्ध होता है कि एकरसता और घनावपण आलम्बन के महत्त्व को गिरा देता है। मन आलम्बन के महत्त्व को बनाये रखने के लिये रूप-छवि की नवीनता का कारण

बायें पानि घूँघट की गहनि चहनि छाट,
छोटनि करति अति तीखे नन यान सौ।
कोरि कामिनीनि के दगनि दलमलि पाय
दाय जोति घाय भुङ्ग मिलि सयान सौ।
माडिब के लेख कर भीडिबाई हाथ लग्यो,
सौ न लगी हाथ रह्यो सकुचि सखान सौ।

१. सिर मोरपला मुरली कर ल, हरि दी गयो भोरहि भावरी सी।
वहि तोष ताँह जबही ते चली, अग अग घनग की दीवरी सी।
नट साज सी सासि रही न कद चलि आवति है तन ताँवरि सी।
अलिया में ममाइ रखी सजनी वह मोहिनी भूरति साँवरी सा।

नवरस तरंग छंद ४२०

२. बँठी हुती गुरु मण्डली में, मन में मनमोह को न बिसारति।
त्यों नटराम जू आइ गये बन तें तहँ मोरपला सिर धारत।
साज तें पीठ द बटी बहू पति भातु की आल त आल न टारत।
सामु की नैनन की गुतगीन में प्रीतम की प्रतिबिम्ब निहारत।

अ० सा० का गाणिका भेद छन्द २५६

किया गया है। रीतिबाल मे रूप छवि की इस नवीनता के कई कारण हो सकते हैं—(१) कवियों के जीवन का व्यक्तिगत मोह एव प्रेम (२) अपने प्रिय पात्र के रूप के अतिशय का वखन (३) प्रेम के आधिक्य की व्यञ्जना। इन तीनों प्रेरक कारणों से रीतिबाल में जिस रूप छवि की व्यञ्जना की गई, वह नित नवीन बना रहा। यह नवीनता दो रूपों में स्पष्ट हो सकी है।

(१) निकट से देखने पर नवीनता का पान।

(२) प्रत्येक अंग की नवीनता और आकषण।

रूप छवि के सम्बन्ध में यह सामान्य अनुभव है कि निकट से देखने पर उसकी कमियाँ स्पष्ट हो जाती हैं। केवल दूर से ही आकषण बना रहता है, परन्तु रीतिवासीन नायिका का रूप निकट से देखने पर और खरे रूप में प्रकट हो जाता है—

१ ज्यो ज्यो निहारिये नरे हूँ नननि,

त्यौं त्यौं छरी निकर सी निनाइ। मतिराम

२ रावर रूप की रीति अनप नया-नयो लागत ज्यो-ज्यो निहारिय।

त्यौं इन आखिन घनि अनानी अघनि कहू नही घनि तिहारिय।

धनानन्द

इन उदाहरणों में स्पष्ट है कि रूप छवि वखन में केवल परिपाटी के निवाह का आग्रह न होकर नवीनताजन्य सरसता और आकषण का वखन हो सका है। रूप का ऐसा वखन आश्रय की भावनाओं को उद्दीप्त करके उस आलम्बन की ओर आकृष्ट कर देता है। उसके प्रत्येक अंग में सुन्दरताई दीख पड़ने लगती है। ज्यो-ज्यो निहारिये जू प्रति अंगन, त्यो त्यो लग अति सुन्दरताई।^१

इस युग का कवि रूप छवि का वखन करने में सर्वाङ्ग अथवा अंग प्रत्यंग का शुष्क वखन न करके उसका विम्बात्मक रूप भी प्रस्तुत कर देना चाहता है। भिन्न अवयवों का नवीन दृष्टियों से वर्णित सौन्दर्य अनन्त छवियों को लेकर अवतरित हुआ है। हर बार एक नई कान्ति और ताजगी का अनुभव हो जाता है। यह तभी सम्भव होता है जब कवि अपनी व्यक्तिगत अनुभूतियों का सहारा लेता है। ऐसी स्थिति में वखन की सजीवता और सचाई प्रत्यक्ष हो जाती है। इस छवि के चित्रण में बाह्य रूप-सौन्दर्य और लावण्य की आन्तरिक कान्ति का चित्रण मिलता है। इसी कारण नायिका प्रत्येक बार

^१ बेनी-प्रवीन।

नयी छवि पारंग करने समक्ष प्रयुक्त की गई है। इस बार की यह तीसरी दृष्टिकोण की सौन्दर्यपरक मातृवृत्ति का स्पष्ट करनी है। इसका प्रतिष्ठित धातु-तत्त्व के धर्माय म परिपाटी निर्वाह के अथवा पर नीरमता और पुनर्जाति दीस पड़ती है। ऐसे स्थला पर अष्टमोऽध्याय के माध्यम विभाग ॥ धातुकारिण पद्धति एवं उपमाना के प्रस्तुत करने में ही कविता की वृत्ति रही है। फिर भी अनुभूतिपरक विवरण की कमी नहीं है। इस प्रकार स्पष्ट है कि माध्यम धातुकारिण दोनों ही विवरण में कवि की स्वच्छ वृत्ति तत्त्वज्ञान का धातु लेकर चली है। यही तत्त्वज्ञान का छवि के महत्त्व का स्पष्ट कराना में प्रयुक्त है।

कोमलता—स्वाभाविक सुमानुभूति के लिए माध्यम गुण परमावश्यक है। मादक कोमल वस्तु के भी स्वभाव की अमर्यता का कट है। जिस नायिका में यह गुण अधिक होगा उसका सौन्दर्य उत्तम पाटि का माना जाता है। स्वभाव की असहनीयता की दृष्टि से शारीरिक कामलता की उत्तम मध्यम और अथवा ये तीन श्रेणियाँ बताई जा चुकी हैं। कोमलता के उद्भव के दो कारण हो सकते हैं। प्रथम उत्तम कुल में जन्म लेना ॥ जिस गगन कामलता और दूसरी अश्रित कोमलता। अश्रित कोमलता अनुपपन्न आदि के सनन प्रयोग से प्राप्त की जा सकती है। प्राप्त की गई यह कामलता शारीरिक है। दोरी है। इससे स्वभाव सुख की प्राप्ति हो सकती है। अतः इस कोमलता में स्वभाव के स्वभाव का महत्त्व रहता है। यह कोमलता केवल बाह्य हान से एवागा है। इस पूरणा दो के लिये निसर्गगत कोमलता द्वारा सौन्दर्य की अभिव्यञ्जना की जाती है।

निसर्गगत कोमलता का मूलकारण नायिका का उत्तम एवं उच्च कुल माना जाता है। उत्तम कुल में उत्पन्न होने से उसकी कोमलता सर्वाङ्गीण होकर प्रत्यक्ष होती है। शरीर, मन और भावा की यह कोमलता उत्तम सौन्दर्य की अभिव्यक्ति करती है। ऐतिहासिक काव्य में कोमलता की यह सर्वाङ्गीणता अनेक रूपों में प्रत्यक्ष हुई है। इसकी अभिव्यञ्जना दो रूपों में की गई है—

- १ असहनीयता के माध्यम से
- २ अथवा माध्यम से

असहनीयता के माध्यम से प्रकट की जाने वाली कामलता अभिधेय न होकर व्यंग्य रूप में प्रकट की गई है। असहनीयता का अर्थ किसी वस्तु के भार को सहन करने की क्षमता का अभाव है। इस अभाव की अधिकता के अनुसार ही सुन्दरता की पाटि का निर्धारण होता है। जिस वस्तु के संग

असहनीयता की भावना उत्पन्न होती है उस वस्तु की प्रवृत्ति के अनुसार ही कोमलता की उत्तमता आदि का स्थिरीकरण होता है। यह असहनीयता रीति-कालीन काव्य में निम्नलिखित रूपा में स्पष्ट की गई है।

- (१) भार की असहनीयता
- (२) ताप की असहनीयता
- (३) स्पृश की असहनीयता
- (४) चक्षु या दृष्टि की असहनीयता

इस काल का कवि कोमलता की अभिव्यञ्जना के लिये असहनीयता के इन माध्यमों के प्रति सदैव जागरूक रहा है। यद्यपि रीतिकाल के शुद्ध कृष्ण काव्य में इतने विभेद सूक्ष्मता के साथ वर्णित नहीं किये गये हैं, फिर भी रीतिकालीन सम्पूर्ण काव्य धतना में यह प्रवृत्ति स्पष्ट रूप से समित होती है। प्रथम इन सब पर विचार किया जायगा।

(१) भार की असहनीयता—उत्तम शरीरवासी नायिका जो किसी प्रकार का भार सहन नहीं कर पाती है उस कोमल कहते हैं और इस गुण का कोमलता कहते हैं। यह गुण वस्तु की असहनीयता से उत्पन्न होता है। वस्तु की यह कल्पना रीतिकालीन साहित्य में दो प्रकार से की गई है। प्रथम मूल या साकार पदार्थों का सहन न कर सकना और दूसरा अमूल पदार्थों का सहन न कर सकना।

मूल या दृश्य पदार्थों का भार का अनुसार उत्पन्न होने वाली कोमलता से उद्भूत सौन्दर्य की तीन काटिमाँ बताई जा चुकी है। जिन्हें उत्तम मध्यम और अग्रिम कोमलता की संज्ञा दी जा चुकी है। ये तीनों प्रकार रीतिकालीन कविता में देखे जा सकते हैं। कचभार द्वारा लव का लचक जाना, बाला के बालों को सभाल न सकना ^१ जावक के भार की असहनीयता और मन्वर का भार से पता लगा लेना कि किस पग में महावर लग चुका है रीतिकालीन कविता में वर्णित है। द्विजदेव की कोमलांगी जावक भार के कारण घरा पर मन्द गति से पग आगे बढ़ाती है। दास की कोमल एवं अश्लेषवर्णी नायिका एक पग में जावक लग जाने की बात जावक के प्रत्यक्ष दर्शन से न बताकर उसके भार

१ (i) पानिपत का भारन सभारत न गात लव

लचि लचि जाति कच भारन के हलक।

द्विजदेव रीतिकाव्य संग्रह पृ० २६७

(ii) 'चिनामणि' कच कुच भार लव नचकनि

साहै तन तनक वनक छवि पाने की। रीतिकाव्य संग्रह पृ० १६८

से ही बता पाती है।^१ भगिराम ने बताया है कि भार के डर से ही मुकुमारी भगिराम कुमुम धाति का प्रयोग नहीं करती।^२ बलभद्र के धुमकार बगड़े घोर बलों के योग के कारण नायिका पर त्र बाहुर निरन्तरा ही नहीं।^३ द्विजदेव ने स्वयं अपना भगवत् भार को भी असहनीय बताया है। यही तर्क कि 'वदनि के भार के कारण धाति मृत् भूत जाती है।'^४

इस सभी उदाहरणों से स्पष्ट हो जाता है कि भगवत् भार ही भारी के किसी भगवत् प्रसाधन सामग्री के भार का असहनीयता के कारण सौन्दर्य की अभिव्यञ्जना की गई है। इस भार का एक भीतर घोर मृत् भगिराम होता है फिर भी यह वास्तविक भार की दृष्टि से नगण्य है। सामान्य व्यवहार में इन तत्त्वों को साधक या असहनीय तारा त्रिं माना है परन्तु इसमें माध्यम से नायिका का कामलता-जय सौन्दर्य व्यञ्जित हो जाता है। यही संपूर्ण शरीर की कामलता व्यञ्जित है। द्विजदेव जायत भय, धाति पानिप घोर कचभार की असहनीयता से युक्त कामलता नायिका के प्रति सभी रसिका के मन की लसक को व्यक्त कर दिया है।^५ भगिराम ने एक ही धम म भार, ताप, स्पष्ट घोर चक्षु की असहनीयता का वर्णन करके नायिका की कामलता का सन्निपट रूप प्रस्तुत कर दिया है।^६ उनकी नायिका का मुग वातायान से बाहुर निरन्तर मात्र से ही घातप के कारण मलिन पड़ जाता है हवा में आने से लज लचक जाता है और मुग का राभा म पड़ जाती है।

१ (क) दास ज्ञान धी वीर है दीधी चित दुहुं पाँदन नाइन हारी ।

आप कहो अरी दाहिन द मोहि जानि परवण याम है भारी ।

री० का० समूह पृ० २२७ भित्तीरीनास

(ख) बोझिल सो यह पाँव लग, तब यों मुसुहाह कहो ठकुराइन ।

रघुनाथ ।

२ भार के डरनि मुकुमारी चारु भगनि मैं,

करति न भगिराम कु कुम को पक है । री० का० स० पृष्ठ १६६

३ रस रत्नाकर पृ० ७००

४ द्विजदेव तैसिये विचित्र वरुनि के भार,

आधे आधे दगनि परि है अघ-गलक । री० का० स० पृष्ठ २६७

५ रीतिनाथ समूह पृ० २६७ द्विजदेव ।

६ रीतिनाथ समूह पृ० १७६ छंद १६

भार के इन सभी कारणों में भूमिभक्ता रहनी है, परन्तु रीतिबाल का बलाकार कवि भूमत तत्त्वा के माध्यम से भी नायिका की कामलता की अभिव्यञ्जना करता है।

भूमत भयवा भ्रूय की भार सम्बन्धी भौतिक सत्ता नहीं होती है। फिर भी कविया ने ऐसे तत्त्वा का सहारा लिया है। इसका उद्देश्य उत्तम कठि के सौन्दर्य एवं कामलता की व्यञ्जना करना है। शोभा एवं रूप के भार की प्रतिश्रिया का कारण विहार घनानन्द और द्विजदेव आदि कवियों ने किया है। शोभा के भार से पाव का सूखे ढग से न पड़ना^१ रूप के भार से मुख का लज्जित हो जाना^२ कठि का लज्जा जाना आदि का कारण दिया गया है। रस भान ने 'दृष्टि पड़ने मात्र से नायिका की विरलता का कारण बना है। 'क्यों वा तन सुकुमारि तनि दम्पत पयत नीठि। दीठि परति यों तरफरति, मानो लागी दीठि।' ^३ इस उदाहरण में दीठि लगना मुहावर के प्रयोग द्वारा प्रयोजनवती लक्षणा का सहारा लिया गया है। इस प्रकार के कारणों का उद्देश्य शारीरिक सौन्दर्य की कलात्मक अभिव्यक्ति द्वारा वृथ्वा वस्तु का प्रभावशाली ढग से प्रस्तुत करना होता है। इससे भावात्मक व्यञ्जना सरल रूप में प्रस्तुत नहीं हो पाती है। इसके लिये शोभा रूप आदि के भार का कारण करके साक्षात्क प्रयोग द्वारा शोभाजय कामलता के प्रतिशय का ग्रहण किया जाता है। भ्रूय की इस असहनीयता से चरम कठि की उत्तम कामलता अभिव्यक्त होती है।

उपयुक्त कारण से स्पष्ट हो गया कि भार की असहनीयता के माध्यम से कामलता की व्यञ्जना होती है। यह अपने ही शरीर के भ्रूय का भार

- ^१ भूपण भार सभारिहैं क्या ये तन सुकुमार।
सूखे पाव न पड़ि सक, शोभा ही के भार।
शोभा ही के भार, बसत लटकत कठि छीनी।
देतो पवन उडाय, जो न होती कुच पीनी।

- ^२ (क) रूप के भार न हानि है सौही, लजोही य दीठि मुजान यो फूली।
री० का० संग्रह पृ० ३५० घनानन्द

(ख) 'पानिप' के भारन सभारत न गात सक

सचि सचि जाति कच भारन के हलक। री का पृ २६७ द्विजदेव

- ^३ भ्रग दपण रमलीन

अथवा प्रसाधन सामग्री के भार का मूल रूप होता है। ऐसे रूपों मक्च, हार,^१ कुच कुकुम जावक आदि के भार का वर्णन है। अमून भार में शोभा रूप आदि का वर्णन किया गया है। भार की इस असहनीयता के साथ ताप की असहनीयता के द्वारा भी कोमलता की व्यञ्जना की गई है।

ताप की असहनीयता द्वारा प्रतिकूल परिस्थिति में पड़ी नायिका का चित्रण है। मदन कवि ने लिखा है कि नायिका का स्वर्णिम भग रसोई घर की ताप को सहन नहीं कर सकेगा। 'यह सोना सो भग सोहाग भरो वही कस के आगी की आच सहे।'^२ इस वर्णन में शोभा, कांति और कोमलता की व्यञ्जना एक साथ कर दी गई है। व्यञ्जना यह है कि जैसे सुहागाभिधित साना अग्नि के ताप के सम्पर्क में गन जाता है उसी प्रकार यह नायिका भी रसोई घर के ताप को सहन नहीं कर सकेगी। सोना सा भग बहकर शरीर में वतमान कांति का बोध कराया गया है। ताप की असहनीयता द्वारा कोमलता की अभिव्यञ्जना की गई है। आतप के द्वारा मुख के मलिन हो जाने में सुकुमारता की प्रथम श्रेणी का वर्णन किया गया है। हार आदि के भार की असहनीयता में 'मध्यम कोटि का सौकुमार्य व्यञ्जित होता है और कोमलतम वस्तुओं के स्पर्श की असहनीयता उत्तम कांति की सुकुमारता का व्यञ्जित करती है।

स्पर्श की असहनीयता द्वारा व्यञ्जित सौकुमार्य उत्तम कोटि का माना जाता है। इसमें कामलतम वस्तुएँ भी स्पर्श से दुःख देने वाली बन जाती हैं। इसका वर्णन दो प्रकार से किया गया है। प्रथम वास्तविक स्पर्श और दूसरा स्पर्श की आशंका। इन दोनों का वर्णन रीतिरालीन काव्य में मिल जाता है।

वास्तविक स्पर्श में वस्तु की उपस्थिति रहती है और उसके सम्पर्क से नायिका की कामलता व्यञ्जित होता है। यह कामलता उसके शारीरिक

- १ एक तो तिहारी हेरी रूप ही हरन बन
तामैं में छरैं से नन मुमुनि मिनाइ हैं।
हारन के भार तर सचान पागरी मु
पागरी निमें ते भाग नन बहसाइ हैं।

'ब्रजभाषा के कृष्ण भक्ति काव्य में अभिव्यञ्जना शिल्प' से उद्धृत

पृ० २४८ डा० सावित्री सिन्हा।

परिवर्तनो द्वारा व्यक्त हो जाती है। वरतु और कामल अथा के सम्पर्क मात्र से यह परिवर्तन दोख पड़ने लगते हैं। 'देवकी नन्दन' ने कहा है कि गाव की चूड़ी-हारिभ गांव छोड़ने को तयार है, क्योंकि उसकी नायिका अँगुली के स्पर्श मात्र से सिसकने लग जाती है।^१ इससे वह उसे चूटी पहिरान में अपने को प्रसमय पाती है। इसमें स्पर्श की असहनीयता द्वारा उत्तम कोटि की कोमलता एवं सौंदर्य की अभिव्यञ्जना हो सकी है। इसमें कोमलता का सकेत अभिधेय रूप में न होकर व्यर्थ रूप में है। मतिराम ने 'विजन के बयारि' लग जाने से तब के लचक जाने की बात का समर्थन किया है। वस वह बाल साल बाहिर विजन घाव, विजन बयारि लागै लचकत लख हैं।^२ वनमद कवि के अनुसार नायिका पखा के पवन के स्पर्श से उड़ जाती है और समीर चले जान पर तो सीतो की मन चीनी हो जाती है।^३ एक अन्य कवि महादय के अनुसार बात यहाँ तक बढ़ जाती है कि श्वासा के स्पर्श से नायिका ऐसी गिरती है मानो उसे धक्का दे दिया गया हो। यही कारण है कि वह प्रिय के समक्ष ठहर नहीं पाती है।^४ लोक सीमा की वास्तविकता का अतिप्रमाण करने वाले ऐसे बणन के द्वारा उत्तम कोटि की कोमलता की व्यञ्जना भले ही हो जाय, इससे रस सिद्धि नहीं होनी पानी। यह युग की चमत्कारिक प्रवृत्ति का फल है। ऐसा बणन मजाक से अधिक महत्व का नहीं रह जाना क्योंकि यह वास्तविकता से नितान्त शून्य है।

स्पर्श का असहनीयता द्वारा कामलता की व्यञ्जना करना वास्तविकता के आधार पर ठीक माना जा सकता है परंतु इस असहनीयता के ऊहात्मक बणन के माध्यम से वास्तव में शरीर पर धाट खिलाना या नायिका को गिरा देना जिस बणन द्वारा रागात्मक अनुभूति की तृप्ति नहीं हो पानी है। पद्मा कर की नायिका के पगों में मखमल के बिछौनों का स्पर्श गड़ जाता है और कामल गुलाब की पल्लुदिया भी प्रतिकूल सिद्ध होती है। कामलता के अतिशय

- ^१ वे अँगुरी के छुव सिसकै करबार सी पातरी जो मैं बढाऊँ ।
दन्तन दावती जीभ उत झ प्यारी के नन रखाई बचाऊँ ।
'देवकी नन्दन' माहि बडा दुख कीतुक हाथ से बरहि लखाऊँ ।
छोड़िहो गाव बवा कि सों मैं पर चूरी न ह्या पहिरावन आऊँ ।

रीति काव्य संग्रह पृ० ३६१

- ^२ मतिराम—ललित ललाम १२१

- ^३ रस रत्नाकर पृ० ७००

- ^४ रस रत्नाकर पृ० ७०१

की व्यञ्जना रागात्मक स्तर पर स्वस्थ और उचित मानी जा सकती है। परंतु दो पग चलने से परा भ छाल पड़ जाना या पान की बीड़ी उठाने मात्र से ताप चढ़ जाता जैसा वरुण ऊहात्मक ही माना जायगा। फिर भी इनसे कोमलता की यञ्जना तो हो ही जाती है।

वास्तविक स्पर्श की इस असहनीयता के साथ स्पर्श से उत्पन्न प्रतिकूल प्रभाव की आशंका द्वारा भी कोमलता की यञ्जना की गई है। बिहारी के वरुण म सखी को यह आशंका बनी रहती है कि बार-बार करवट लेने से नायिका के शरीर पर गुलाब की पखुडियों की खरोंच लग जायगी। इसमें पखुडियों का स्पर्श भी प्रतिकूल प्रभाव उत्पन्न करने की क्षमता रखता है। ऐसे वरुण म स्पर्श की प्रतिकूलता का भय व्याप्त रहता है। कुसुम शया पर खरोंच लगने के भय द्वारा इस प्रकार की यञ्जना की गई है। मनिराम की नायिका कठोर भूमि पर पग न रखकर कुसुम बिछे पयक पर ही पाव रखकर बिहरण करती है। चरण घर न भूमि बिहर सहाई जहाँ फूल फूँन फूलनि बिछायी परजक है।^१ इन उदाहरणों से स्पष्ट है कि रीतिकालीन नायिकाएँ फूल जैसे कोमल पदार्थों के स्पर्श को सहन करने में असमर्थ थीं। ऐसी स्थिति में कठोर पृथ्वी के स्पर्श की क्षमता प्राप्त कर लेने का तो कोई प्रश्न ही नहीं उठता। इन प्रसंगों से स्पष्ट है कि स्पर्श की असहनीयता द्वारा कोमलता से युक्त नायिका के सौंदर्य की मधुर यञ्जना की गई है। यह स्पर्श शारीरिक होता रहा है परंतु कहीं कहीं नवराट्टि के स्पर्श के प्रभाव की भी अभिव्यक्ति हुई है।

रीतिकालीन कवियाँ की कुसुम कोमल नायिकाएँ चाक्षुष स्पर्श के दृष्टिभार को भी सहन नहीं कर पाती हैं। रमलीन ने कहा है कि नवला नायिका पिय की चितवन को सहन नहीं कर पाती है। इसीसे वह मुख फेर कर बैठ जाती है।^२ इस प्रकार के दृश्य चित्र सौंदर्योपासक भावना को व्यक्त करते हैं। सुकुमारता के ऐसे वर्णनों में जीवन की स्फूर्ति और प्राणा का स्पंदन दीख पड़ता है। अथ स्थलों पर ऊहात्मक वर्णनों द्वारा चक्षु की स्पर्शजय असहनीयता को धमत्कार के क्षेत्र में ला दिया गया है।^३

^१ सलित ललाम १२१ मनिराम।

^२ नवला मुरि बठनि चित यह मन हात विचार
कोमल मुख सहि ना सकति, पिय चितवनि को भार।

^३ रस रत्नाकर सं पृ० ७०१ बलभद्र कवि

उपयुक्त विशेषण से स्पष्ट है कि रीतिकालीन कवियों ने असहनीयता के माध्यम से कोमलता की व्यञ्जना की है। यह असहनीयता भार ताप, स्पश और चक्षु की बताई गई है। इन सभी स्थला पर कविया न अभिधा के प्रयोग का निवारण करके व्यञ्जना अथवा लक्षणा का प्रयोग किया है। ऐसे प्रयोगों द्वारा प्रस्तुत की कोमलता जय शोभा अधिक बढ़ गयी है। इसीसे रीतिकालीन नायिकाओं की सुकुमारता सबाङ्गीण है। इस असहनीयता के अतिरिक्त अय माध्यमों पर स्थितिवा एव प्रसंगा के द्वारा भी कोमलता की यही अभिव्यञ्जना कराई गई है।

(ख) अय माध्यमों से कोमलता की व्यञ्जना—भार आदि की असहनीयता के अतिरिक्त अय माध्यमों द्वारा भी नायिका की कोमलता अभिव्यञ्जित हुई है। इसमें मन की कोमलता और भावनाओं आदि की कोमलता यक्त हो सकी है। यह अभिव्यक्ति अनक प्रकार से रीति कालीन कविता में हुई है।

(१) घनालद ने मन की सुकुमारता के लिये उपमालकार का प्रयोग किया है। राधा के मान करन पर सखी कहती है कि माखन सा कोमल मन मान जैसे कठोर बाण को कैसे जानना है।^१ श्रीपति ने भी असकारों का सहारा लेकर ससार में प्रसिद्ध कोमल वस्तुओं की कोमलता को नायिका के अंगों की कोमलता के समक्ष कठोर बताया है। इनकी नायिका अर्द्ध किरणों के समान सुखद एव शीतल है। यह मसखन के महल जैसी, गुलाब के पहल जैसी और मसमल जैसी मुलायम है।^२ ऐसे वस्तुओं में कोमलता स्वशब्द से बाध्य होने के कारण अभिव्यञ्जना की दृष्टि से अभिधाय हो जाता है। फिर भी कोमलता की अभिव्यक्ति होती है।

भावना का सौन्दर्य और उसके द्वारा कोमलता की अभिव्यञ्जना शेख रगरेजिन ने एक स्थल पर अच्छे ढंग से की है। दूती श्रीकृष्ण से कहती है कि हे काह वह ता तुम्हारे पास आन की बात सुनकर ही नन्हा को मावन बना लेती है। उसकी इस नयन बस में बलपूर्वक उस बस में कैसे किया जा

^१ राधे सुजान इत चित्त दे हिन म कित कीजति मान मरार है।
माखन त मन बोवरो है यह बाणि न जानति कैसे कठोर है।

सकता है।^१ इस उदाहरण में ऐसी बस बही बान्ह, कसे बस कीजिए' द्वारा अवस्था जय सम्पूर्ण कोमलता की अभिव्यक्ति हो गई है। मुग्धात्व और भोलेपन का इतना सुंदर उदाहरण अयन दुलभ ही होगा।

आलम की वियोगिनी अपनी सुकुमारता के कारण विरह को सहन करने में असमर्थ होती है और वह नमक सी गलने लगती है एक भय नायिका का मुख भावनाओं की असहनीयता के कारण ओले के समान बिसा' जाता है। बिहारी की नायिका के बिडुवे की चाप से उसके पैरों से इगुर सा झूने लगता है। ऐसे स्थला पर कामलता की अभिव्यक्ति बस बोध के माध्यम से की गई है।^२ रीतिवालीन काव्य में बस बोध की प्रचुरता द्वारा अनेक स्थलों पर कोमलता की व्यञ्जना मिल जाती है। द्विजदेव ने गरयात्मक वरुण-योजना द्वारा सुकुमारता की अभिव्यक्ति की है। इससे निर्मित चित्र विधान कलात्मक सौंदर्य को व्यक्त करता है। भीतर भीन से बाहरि लीं द्विजदेव जुहाई की धार सी धावति' पक्ति में ज्योत्स्ना की धार की गतिमयता स्वयं ही स्फुरित होकर कोमलता एक सौन्दर्य का मूल प्रत्यक्षीकरण कर देती है। इससे शुभ्र वर्णी, तबगी और ज्योत्स्ना की तरंगों सी प्रवाहित गतिशील ज्योति से युक्त

- १ कीनी चाही चाहिली नबौढा एक बार तुम,
एक बार जाइ तिहि छलु डर दीजिये।
सम कहौ भावन सहमी सब आवैं साल
सीखन सीपगी मेरी सींग सुन लीजिये।
भावन को नम मुनि सावन कियो है नना,
भावन कहै सो कसे भाइ जाइ छीजिये।
बरबस बस करिबे को मेरो बस नहीं,
ऐसी बस कहौ बाह कसे बस कीजिये।

मध्यकालीन हिन्दी कवियित्रियाँ पृ० २२५

- २ (क) पाँव धर नई गुरग ना निन में मनि पायल की धनि जोति है।
हाम डँ तीनी लौं चागिहू धार त चाँनी चूनरी के रग होति है।

नृपगुप्त

- (ग) घरन जहाँई जहा पग है मुप्यारी तहाँ,
मनुम मखाउ हा की माउ भी डरत जान।
हागन ॥ नीर भरै सारो क रिनालन तें
बारन ता मुकुता हारन भरत जान।

पद्माकर

सुकुमारता का चित्र प्रस्तुत किया गया है। इसमें प्रबलमान चंद्र ज्योत्स्ना सी ज्योति घसाधारण सौंदर्य की अभिव्यक्ति करती है।

आलम ने सुरतात के वरुण में रति केलि के उपरान्त नायिका की श्रमित अवस्था द्वारा उसकी कामलता को व्यक्त किया है "काम रस माते हूँ करेरी केलि कीही बाह फूलनि की मालिका हूँ भीड़ि मुरभानी है।"¹ छंद में नायिका के कुम्भला जान के वरुण में साक्षणिक पदा की सहायता सी गई है। उपमान 'फूल की मालिका' में उपमेय नायिका का अस्तित्व छिपा हुआ है। इससे रति-केलि की गोपनीयता कुछ अज्ञा में बनी रहती है। यहां लामणिक पद एवं उपमानों के माध्यम से नारी सौंदर्य एवं सुकुमारता की संवेदनीयता स्पष्ट की गई है। ऐसी अभिव्यक्तियां द्वारा नायिका के रूप गुण, अवस्था, सुकुमारता आदि का ध्वनित किया जाता है।

उपयुक्त विश्लेषण से स्पष्ट हो जाता है कि रीतिकालीन काव्य में कोमलता की अभिव्यक्तियां असहनीयता तथा अय माध्यमा से की गई हैं। असहनीयता के अंतर्गत वस्तु के सम्पर्क से शरीर या मन की प्रतिकूलता व्यक्त होती है। यह प्रतिकूलता भार, ताप, स्पष्ट, और चक्षु के सम्पर्क को सहन करने की अक्षमता को व्यक्त करती है। असहनीयता के भाव को व्यक्त करने में मूल और अमूल दोनों ही प्रकार की वस्तुओं का सहयोग लिया गया है। शोभा, छवि, लावण्य, रूप आदि अमूल पदार्थों की असहनीयता से उत्तम काटि की सुकुमारता यन्त्रित हो सकी है और दृश्य तथा साधारण पदार्थों द्वारा माध्यम या अवयव कोटि की सुकुमारता भार की असहनीयता के माध्यम से व्यक्त हुई है। सुकुमारता का भार की असहनीयता से भिन्न अय प्रकार से व्यक्त करने के लिये अलवार योजना, भाव-सौंदर्य, अवस्था और वरुण योजना आदि का माध्यम ग्रहण किया गया है। इन दोनों ही प्रकार से सौकुमार्य यन्त्रित हुआ है। रीतिकालीन कलात्मक काव्य क्षेत्रता के कारण सुकुमारता का स्व शब्द से कथन न होकर व्यंग्य रूप में हुआ है। ऐसे कलात्मक सौंदर्य के अन्तर्गत साक्षणिक प्रयोगों का प्राचुर्य मिलता है। वचन भंगिमा, उक्तिवचन्य और मुहावरों आदि के प्रयोग से अनुभूति एवं भावों की संवेदनशीलता एवं प्रेषणीयता बढ़ाई गई है। उपमेय रूप नायिका की कोमलता और सुकुमारता के माध्यम से शारीरिक एवं मानसिक सौंदर्य की अभिव्यक्ति की गई है। इस गुण के कारण आलम्बन का रूप एवं सौंदर्य रुचिकर और हृदय-

¹ आलम केलि-स जाला भगवान तीन पृ० २५ छं ५७ स १६७६ विजयी

सकता है।¹ इस उदाहरण में ऐसी वस बहो बान्ह, वसे वस कीजिए' द्वारा अवस्था जय सम्पूर्ण वीरमलता की अभिव्यक्ति हो गई है। मुग्धात्व और भोलेपन का इतना सुन्दर उदाहरण अगले दुर्लभ ही होगा।

आलम की वियागिनी अपनी सुकुमारता के कारण विरह को सहन करने में असमर्थ होती है और वह नमक सी गलने लगती है एक अर्थ नायिका का मुख भावनाओं की अभिव्यक्ति के कारण भोले के समान बिला' जाता है। बिहारी की नायिका के बिजुवे की चाप से उसके पैरों से इगुर सा झूने लगता है। ऐसे स्थला पर कामलता की अभिव्यक्ति वरुण बोध के माध्यम से की गई है।² रीतिवासीन काव्य में वरुण बोध की प्रचुरता द्वारा अनेक स्थलों पर वीरमलता की व्यञ्जना मिल जाती है। द्विजदेव ने गत्यात्मक वरुण-योजना द्वारा सुकुमारता की अभिव्यक्ति की है। इससे निर्मित चित्र विधान कलात्मक सौन्दर्य को व्यक्त करता है। भीतर भीन से बाहरि लीं द्विजदेव जुहाई की धार सी घावति पक्ति में ज्योत्स्ना की धार की गतिमयता स्वयं ही स्फुरित होकर वीरमलता एवं सौन्दर्य का मूल प्रत्यक्षीकरण कर देती है। इससे शुभ्र वर्णों, तन्वगी और ज्योत्स्ना की तरंगों सी प्रवाहित गतिशील ज्योति से युक्त

- 1 दीनी चाही चाहिली नबोना एक बार तुम,
एक बार जाइ तिहि छनु डर दीजिये।
सख बहो भावन सहनी सज भावै लाल
सीपन सीपनी मेरी साख मुन सीजिये।
भावन को नम मुनि सावन बियो है नना,
भावन कहै सो कस भाइ जाइ छीजिये।
बरबन बम करिये का मरा बस नहीं,
ऐसी बम बहो बाह बम बम कीजिये।

मध्यकालीन हिन्दी कविप्रिया पृ० २२५

- 2 (क) लय धरे नर गुर सा निन में मनि पायस की घनि जानि है।
हाथ डीनी लीं चारिहू धार त धाँनी धूनरी के रग होनि है।

रूपगङ्गा

- (ग) परत जहाँ जहाँ पग है मुप्यारी तहाँ,
मनुन मरान हा की मान मा करन जान।
हाथ त हाथ भर गाग क बिनारन तें
बारन ना मुहुन ह्यारन भरन जान।

पद्माकर

सुकुमारता का चित्र प्रस्तुत किया गया है। इसमें प्रबह्मान चंद्र ज्योत्स्ना से ज्योति असाधारण सौंदर्य की अभिव्यक्ति करती है।

आत्म ने सुरतात के वरण में रति केलि के उपरांत नायिका को अमित अवस्था द्वारा उसकी कोमलता को व्यक्त किया है "काम रस भाते हूँ करेरी केलि की ही काह फूलनि की मालिका हूँ भीड़ि मुरझानी है।"¹ छंद में नायिका के कुम्भला जाने के वरण में लाक्षणिक पदों की सहायता ली गई है। उपमान 'फूल की मालिका' में उपमेय नायिका का अस्तित्व छिपा हुआ है। इससे रति-केलि की गोपनीयता कुछ अंश में बनी रहती है। यहाँ लाक्षणिक पद एवं उपमानों के माध्यम से नारी सौंदर्य एवं सुकुमारता की संवेदनीयता स्पष्ट की गई है। ऐसी अभिव्यक्तियों द्वारा नायिका के रूप गुण, अवस्था, सुकुमारता आदि को ध्वनित किया जाता है।

उपयुक्त विश्लेषण से स्पष्ट हो जाता है कि रीतिकालीन काव्य में कोमलता की अभिव्यञ्जना असहनीयता तथा अय माध्यमों से की गई है। असहनीयता के अंतर्गत वस्तु के सम्पर्क से शरीर या मन की प्रतिकूलता व्यक्त होती है। यह प्रतिकूलता भार, ताप, स्पृश और चक्षु के सम्पर्क को सहन करने की अक्षमता को व्यक्त करती है। असहनीयता के भाव का व्यक्त करने में भूत और अभूत दोनों ही प्रकार की वस्तुओं का सहयोग लिया गया है। शोभा, छवि, लावण्य, रूप आदि अभूत पदार्थों की असहनीयता से उत्तम कोटि की सुकुमारता व्यञ्जित हो सकी है और दृश्य तथा साकार पदार्थों द्वारा मध्यम या अधम कोटि की सुकुमारता भार की असहनीयता के माध्यम से व्यक्त हुई है। सुकुमारता का भार की असहनीयता से भिन्न अय प्रकार से व्यक्त करने के लिये अलंकार योजना, भाव-सौंदर्य, अवस्था और वरण योजना आदि का माध्यम ग्रहण किया गया है। इन दोनों ही प्रकार से सौकुमार्य व्यञ्जित हुआ है। रीतिकालीन वसात्मक काव्य चेतना के कारण सुकुमारता का स्व शब्द से कथन न होकर व्यंग्य रूप में हुआ है। ऐसे वसात्मक सौंदर्य के अंतर्गत लाक्षणिक प्रयोगों का प्राचुर्य मिलता है। वचन भण्डा, उत्तिवचिन्त्य और मुहावरा आदि के प्रयोग से अनुभूति एवं भावों की संवेदनीयता एवं प्रेक्षणीयता बढ़ाई गई है। उपमेय रूप नायिका की कान्तता और सुकुमारता के माध्यम से शारीरिक एवं मानसिक शोभा की अभिव्यक्ति की गई है। इस गुण के कारण आनन्दन का स्वरूप अत्यंत सुन्दर हो

¹ आनन्द वेनि-म आनन्द भगवान् दीन दृ० २४ पृ० ३३ = १, २२ पृ० ३३

आवज बन गया है। इस सूक्ष्म गुण के अलग-अलग माना गया है। इसके प्रति रिक्त शारीरिक स्थूल गुणा से भी सौन्दर्य उत्पन्न होना है।

सौंदर्य परक स्थूल गुण — सम्पूर्ण नाम रूपात्मक जगत अनन्त सौन्दर्य का भण्डार है। इस सौंदर्य निधि के मध्य उत्पन्न होकर बढ़ने वाले मानव की भावनाओं में स्वाभाविक रूप से इसके प्रति अनुराग का आविर्भाव होता रहता है। उसकी चित्तवृत्तियाँ अपनी रुचि के अनुकूल वस्तु अथवा प्राणी में सौंदर्य की अनुभूति किया करती हैं। अनुभूति की यह परम्परा आग्नि युग से चली आ रही है। मानव देश और काल की सीमाओं में बँधकर युग की भावनाओं एवं अपनी व्यक्तिगत अनुभूतियों से अनुप्राणित होती हुई वस्तु के सौंदर्य का पारस्वी बनता है। उसके जीवन का सिद्धांत, उसकी मायताएँ उसकी रुचियाँ आदि ही सुंदर अथवा असुंदर बन जाने का आधार बनती हैं। वस्तु की उपयोगिता के माध्यम से भी सौंदर्य का निरूपण एवं निर्धारण किया जाता है। यही कारण है कि प्रत्येक युग में सौंदर्य सम्बंधी धारणाएँ परिवर्तित होती रही हैं। आरम्भिक युग की सौंदर्य चेतना बाह्य तत्वों को देखकर जाग्रत होती थी। उन युग पर्वत शिखरों सागर की उत्ताप तरंगों भास्कर नक्षत्रों आदि में जो सौंदर्य देखा गया था वह उन्मत्त कोटि का था। क्रमशः सौंदर्य का आधार मूल वस्तु की सीमा में न रहकर मानवीय जगत होने लगा और विभिन्न की अत्यधिक आवश्यक सृष्टि नारी को सौंदर्य का केन्द्र माना जाने लगा। यही कारण था कि आरम्भिक कलाकारों ने भी मानवीय सौंदर्य के वर्णन में अपनी रुचि का प्रदर्शन किया। साहित्य आदि ललित कलाओं के विकास और सृष्टि में भी व्यक्ति की सौंदर्य वृत्ति ही काम करती है। सौंदर्य का अन्वेषण करते हुए मानव ने मुख्यतः प्रकृति और नारी को ही अपनी रचना का आधार बना लिया। इन दोनों में भी मानवीय ससर्गों के निबटतम सम्बंधों के कारण प्रकृति के ऊपर नारी की विजय हाई और मुख्य रूप से समस्त मानवीय सौंदर्य चेतना नारी के अंतर्निहित केन्द्रित होने लगी। बाद में तो प्रत्येक वस्तु की नारी के माध्यम से समझन की चेष्टा की जाने लगी। छायावादी काव्य में प्रकृति के मानवीय वर्णन का यही रहस्य है कि मानव अंतःचेतना पर नारी के अमिट सौंदर्यपरक भाव का प्रभाव जम चुका था। यह प्रभाव इतना बढ़ा कि रीतिकाल में नारी का सौन्दर्य वर्णन ही काव्य प्रणयन का एक मात्र ध्येय हो गया। सौन्दर्य की पूर्ण अभिव्यक्ति के लिये उसने अग प्रत्यय के आवश्यक के साथ उसकी बनावट सुडौलता समानुपातिकता, समता आदि सौंदर्य विषयक तत्वों की अभिव्यक्ति मुक्त हृदय से की गई। रीतिकाल में यहीं में नव शिव

परम्परा का सूत्रपात हुआ। यह नख शिख सौन्दर्य भावना को लेकर अप्रसर हुआ था, परन्तु बाद में केवल नख शिख वणन के निर्वाह के लिये कवियों ने इस परम्परा का अनुसरण किया। परवर्ती साहित्य की नीरसता और रुढ़ि बढ़ता का यही कारण है।

इन सभी वणना का मूल उद्देश्य आनन्द की प्राप्ति है। मानव मन अपने विपरीत लिंगों की ओर खिंचता है। वह नारी की शरीर यष्टि को देखकर उसके विभिन्न अंगों में आकर्षक तत्वों को ढूँढने की चेष्टा करता है, उनका वणन करता है और उन उन अंगों की बनावट में आपेक्षाना (Proportion), समता (Symmetry) सगति (Harmony) और सन्तुलन (Balance) का दृष्टि में रखते हुए विभिन्न उपमानों के द्वारा उसे स्पष्ट करता है। इन उपमानों की योजना में अंगों के आकार, बनावट, विशालता, लघुता, मृदुलता, याकपन आदि अनेक गुणों का ध्यान रखा जाता है। उपयुक्त चारों तत्वों को प्रत्यक्ष चरों के लिये नारी शरीर के अंग प्रत्यंग का विश्लेषण उसकी चेष्टाएँ, प्रसाधन सामग्री आदि के द्वारा उसके रूप को प्रस्तुत किया जाता है। यही कलात्मक रूप धारण कर के अंगों के वणन की कवि परिपाटी के रूप में विकसित हो जाता है। नख शिख वणन की यही वृत्ति है। यह नारी के वणन में उसके सौन्दर्य का आभार बनती है। यद्यपि यह बाह्य आधार है फिर भी इसकी महत्ता अस्वीकार नहीं की जा सकती है। नख शिख वणन का मूल आधार सौन्दर्यानुभूति है। सौन्दर्य बोध से शृंगार भावना का आविर्भाव होता है। इसका मूल साधन रमणी है। इसीसे रमणी रूप सौन्दर्य के प्रति रीतिकालीन कवियों की इतनी अधिष्ठान्तासक्ति है। यह आसक्ति नख शिख वणन के रूप में प्रकट हुई है।

नख शिख वणन शारीरिक सौन्दर्य का खण्ड खण्ड चित्र है। इन्हीं खण्ड चित्रों के द्वारा सम्पूर्ण शरीर का एक सामूहिक चित्र प्रस्तुत होता है। अनेक खण्ड चित्रों के संयोजन से रूप सौन्दर्य वणन में पूरणा आती है। इन खण्ड चित्रों में विभिन्न अवयवों का अपना सौन्दर्य होता है। इसीसे निरञ्जित के अस्तित्व में स्थित नख शिख रूप इन अवयवों के खण्ड रूप चित्रों में वनमान सौन्दर्य एवं आकर्षण सम्पूर्ण शरीर के सौन्दर्य का अनुभूति कराते हैं। सौन्दर्य की इस अनुभूति की अभिव्यक्ति प्रत्येक युग के शृंगार-कवियों ने नख शिख वणन में की है।

नख शिख नाम से प्रसिद्ध अंग प्रत्यंग वणन की यह परिपाटी दो रूपों में दीव्य पड़ती है। (१) नख से आरम्भ करके शिख तक का वर्णन करना।

यहाँ नख का तात्पर्य पर के नामून से है। इस वगुन के आत्ममन रूप में ईश्वर आदि को मानते हैं तथा इस वगुन में उत्पन्न सौन्दर्य आत्ममन नख शिख सौन्दर्य होता है। (२) शिख नख-वगुन—इसमें चोटी से आरम्भ करके पर के नामूना तक का वगुन होता है। इस वगुन का आत्ममन मानव होता है और इससे उत्पन्न सौन्दर्य की गणना मानव सौन्दर्य के अंतर्गत होती है। इस दृष्टि से मानव सौन्दर्य का आधार बनाकर किया गया अग प्रत्यय का वगुन शिख-नख के अंतर्गत राना चाहिये, परंतु रीतिकालीन कविता में नख शिख वगुन का नाम से अग का वगुन मिलता है। जो चार अर्थ शिख नख नाम से मिल जाते हैं।^१ मानवीय वगुन होते हुए भी नियम के अनुकूल शिख नख नाम से दर्शक नख शिख नाम वगुन के औचित्य के सम्बन्ध में दो बातें कही जा सकती हैं —

(१) रीतिकाल के आरम्भ में अग प्रत्यय का वगुन के लिये राधा कृष्ण को आधार बनाया गया था जो परम्परा से अवतारी पुरुष हैं। ऐसे पुरुषों का अग वगुन का नख शिख नाम देना उचित और समाचीन कहा जायगा। कविया ने ऐसे वगुनों का नाम नख शिख रखा दिया और वात में यही नाम देने की पद्धति चल पड़ी होगी। इससे इस नाम की समीचीनता में संदेह नहीं किया जा सकता है।

(२) कविया के द्वारा स्वयं भी शिख नख नाम से देकर नख शिख नाम ही दिया गया है। इस दृष्टि से भी यह नाम उचित है। रीति युग के उत्तरकाल में श्रीकृष्ण के नख शिख का स्वतन्त्र वगुन मिलता है। इसमें नायक रूप में कृष्ण के अग प्रत्यय का वगुन आभूषण से युक्त अगों की शोभा का वगुन और मानसिक शोभा का वगुन किया गया है। हृदय का एक वगुन यहाँ पर्याप्त होगा—

गवाल कवि कथा भाष जागी की गुफा है
ताम हूँ रह्यो पकाश महातज के समाज को।
कधी बंद विमल कमल दल हूँ ते भृदु
मजुल हृदय है थी मुकुंद महाराज को।^२

^१ (क) शिख-नख—जेशवदास नागरीनास रस ध्यान-द रसिक मनोहर और सुजान कविकृत।

(ख) हनुमान शिख नख—सुमान। शिख नख दण्ड—गोपालकृत

^२ कृष्ण तू को नख शिख—छन्द २४ ग्यान कवि।

वर्णन की ऐसी आलंकारिक परम्पराएँ परवर्ती साहित्य में दृढ़िमान रह गईं। अंग-वर्णन में दूर की सूक्ष्म, उक्ति चमत्कार और कल्पना की उबरता देखी जाने लगी। इस अंग की सिद्धि के लिये काम के सहायक अंगों का मासल अनावृत सौन्दर्य वर्णन का विषय बना। नायिका के तिल की कुचा के कोर पर देखकर इसी भावना की पुष्टि की गई है।¹ यहाँ प्रयुक्त अप्रस्तुत चित्र योजना से आकर्षक चित्र विधान हुआ है। सादृश्य का इतना सफल और उपयुक्त वर्णन कम स्थानों पर मिल सकेगा। इस उदाहरण में कुच कोर की समता कत्ती से करके आकार साम्य के साथ कत्ती के स्पष्ट मुख की आनन्ददायकता की अभिव्यञ्जना हुई। कत्ती शब्द का प्रयोग साभिप्राय है। यह नायिका के अंगों के अछूतपन या सक्न करता है। तिल की भ्रमर बताने में वर्ण का सादृश्य है। अप्रस्तुत की ऐसे सादृश्य विधान द्वारा कलात्मक सौन्दर्य की अभिव्यक्ति हुई है। अंग वर्णन की इस दौड़ में शरीर का कोई अंग कवियों की दृष्टि से बच नहीं पाया है। तिल और ठाणे के गढ़े आदि का वर्णन इनकी पैनी दृष्टि को बताता है। अंग वर्णन के विस्तार के साथ कवियों की चमत्कारिक भवेपक बुद्धि का सूक्ष्म भोग परक रूप सराहनीय था, कल्पना की उबरता अंगों के योग्य थी, सौन्दर्यानुभूति को कलात्मक सौन्दर्य के वाच्यमय रूप देने में वर्णन की विविधता और गान की व्यापकता अमीम थी। आलम्बन उन्हें पहले से ही प्राप्त था। इस आलम्बन को युग की प्रवृत्तियों और विचारों के अनुकूल बना लेने का क्षमता इन कवियों ने पा ली थी। इसीसे इनके वर्णनों में मचाई और आनन्दकारी अधिक है। अतः कहा जा सकता है कि रीतिकालीन कवियों की सौन्दर्य चेतना सूक्ष्म एवं विशद थी। इन्होंने नायक के सौन्दर्य का भी चित्र उपस्थित किया है, परन्तु नायिका के अंग एवं रूप वर्णन में इनकी दृष्टि खूब गहराई के साथ जमी हुई है। अंगों में तरवा एड़ी पिडुली नीची, चिबुक रसना, कपान, तिल श्रवण, नासिका नयन, पलक, बरोनी, मुखमण्डल केश बेनी भाल, भ्रू अंगूर, दशा, वाली, उदर, कठ, भुजमूल, बाहु, मणिकंध, करतल कुच, कुचकोर, स्तन, त्रिवली नाभि, रोमावली, कटि, पाशव, नितम्ब जघा, मुरवा, गुल्फ आदि का वर्णन सूक्ष्मता के साथ किया गया है। अंगों के रूप चित्र उपस्थित करने के लिये प्रयुक्त उपमानों की प्रकृति

¹ नवल वाम कुच कोर पै, स्याम सु तिल छवि देत।

समन्त अनी मानहुँ मली कमल कली रस लेत।

के क्षेत्र से चुना गया है। इन उपमानों में कमल, चान, चन्द्रिका मोती हीरा, दाडिम के दान, विम्बाफल, नैसर, विजली, मिथी किरण, धजन, चकोर, हरिण, शुक्ल चक्रवाक, कदली, कनक लता अमर श्रीफल आदि का वर्णन है। अग-वर्णन में उत्कर्ष लाने के लिये आभूषण अनुलेपन आदि उपकरणों एवं अग का विशिष्ट चेष्टाओं का ध्यान रखा गया है। आभूषणों में हार, सीसपूल पायजेब, घुघरूँ, मुखन, सुसफ, बिछिया अगवट नीबी डोरा मिमिनी बाजू बन्द, मुदरी चम्पाकली, कणकूल, बेसरि धुद्रधण्टिका आदि की जगमगाहट व ध्वनि फलती रही है। इनमें प्रयुक्त होने वाले विभिन्न रत्नों की जगमगर ज्योति और आभा तन स्रुति को बनाकर मोहक एवं मादन वातावरण की सृष्टि कर देती है। अनुलेपन के सुगन्धित द्रव्यों में नैसर कस्तूरी हज्र, कपूर, बदन तथा अन्य सुगन्धित पदार्थों के साथ जावक मेहदी कमल पत्र, पान बिन्नी, सिंदूर आदि लगाकर अग शोभा बढ़ाई गई है। अग की माहक चेष्टाएँ नायिका के सौन्दर्य को बढ़ा देती हैं। मुसकान बकिम दृष्टि अगलाई लेना, माणी का बिलास आदि विभिन्न अनुभावों आदि से अगों में मोहकता आ जाती है। शरीर के रूपरंग, कांति सौकुमार्य गठन सुडीलता सुधरता आयु तन स्रुति आदि के वर्णन अगों में आकर्षण उत्पन्न करते हैं। इस प्रकार स्पष्ट है कि रीतिकालीन कवियों ने नख शिख वर्णन में अग प्रत्यग उनमें प्रयुक्त होने वाले आभूषणों, सादृश्य रूप में लाये गये उपमानों अनुलेपन एवं गन्ध द्रव्यों शरीर की मोहक चेष्टाओं, और अगों में वर्तमान कांति एवं आभा आदि का वर्णन किया है। अतः स्पष्ट है कि नख शिख वर्णन में नायिका के अगों का सौन्दर्य पूर्ण रूप से होता है। अगों की सुन्दरता से रति भाव की उद्दीप्ति होती है। यदि नख शिख द्वारा अग प्रत्यग की सुन्दरता वर्णित न हो तो ऐसी स्थिति में नायिका के उपस्थित रहने पर भी रति भाव के संचार में पूर्ण योग प्राप्त न हो। अग-सौष्ठव से ही माधुर्य और आकर्षण की उत्पत्ति होती है। इसी से नख शिख द्वारा सौन्दर्य की अभिव्यक्ति हो पाती है। इस नख शिख का सक्षिप्त संकेत यहाँ किया जायगा।

रीतिकालीन नख शिख अग सौन्दर्य का महत्त्व करने के हेतु शरीर के कुछ अगों व आकार आदि का सौन्दर्य प्रस्तुत किया जा रहा है। शरीर के विभाजन की दृष्टि से उसे तीन वर्गों में बांट सकते हैं। (१) उत्तमाग-इसके अन्तर्गत मुख्य अग नख है (२) मध्यवर्ती अगों में स्तन और अधोवर्ती अग में नितम्ब और चरण आदि हैं। इन्हीं अगों के वर्णन से रीतिकालीन दृष्टि स्पष्ट जायगी।

नेत्र—शारीरिक स्थूल अंग म सौन्दर्य परक दृष्टि से नेत्र की महत्ता सर्वमान्य है। इसक लिये प्रयुक्त उपमानों की सौन्दर्य दृष्टि स्पष्ट है। इसी स आदर्श रूप म नेत्रों के गुणों की कल्पना और वर्णन किया गया है। नेत्र के सौन्दर्य वर्णन में कवियों की तीन दृष्टियाँ रही हैं (१) आकार या रूप परक (२) गुण परक (३) व्यापार परक।

आकार और गुणपरक दृष्टि—आकारगत विशेषता की अभिव्यक्ति में रूप साम्य पर दृष्टि रमी है। आकार मूलक उपमानों का प्रयोग कम ही हुआ है। आकार की विशदता का अधिक ध्यान रखा गया है। इसमें नेत्रों के लिये दीर्घ नयन, विशाल लोचन बड़ी-बड़ी आँखें, बड़े हृग, वानन लीं अदियानि आदि का वर्णन मिलता है। इनसे चाक्षुष आकार मूलक बिम्ब विधान हो सका है। कलाकार की अनुभूतियाँ कल्पना और प्रत्यक्ष दशन द्वारा पूर्वानुभूत बिम्बों को जागृत करके उमें कलात्मक साचे म ढालने का प्रयास किया गया है। काव्य की यह उपलब्धित चित्र याचना वष्य वस्तु स आकषक बन गई है। मूल चित्रों के आधिक्य स स्पष्ट मूलक चित्र का विधान हुआ है। इससे उत्तम बिम्बों द्वारा सौन्दर्याभिव्यक्ति हो सकी है इसी से इस काल म आकार मूलक स्पाशिक बिम्बों की अधिकता है।^१

- १ (क) छोटी सी सुदेश वेप दीर्घ नयन केश,
गौरी जू सी गारी भारी भाव जू की सारी सी।

री का संग्रह पृ १४८ कशक

- (ख) लाचन लोल विशाल विलासिनी, का न विलोकि भयो बस माई।

बही पृ १७७ मतिराम

- (ग) ते हरिदास बसे इन नननि, एते बड़े हृग राधिका तेरे।

बही पृ २२४ दास

- (घ) बेनी प्रवीन' बड़े बड़े लोचन बाकी चितौन चलाकी की जोर है।

साधी वहीँ ब्रज की जुवती, यह नद लडतो बडो चिन चोर है।

बही पृ २४६

- (व) वानन ली अँखिया य तिहारी हथेली हमारी वहा लगी फैलिहैं

मूँदे तऊ तुम देखनि हो, यह कोर तिहारी कहाँ लीं सकेलिहैं।

बही पृ ३८७

- (vi) ठाँ हो तो सा कहोंगी कछू अरे ग्वाल बडी बडी आखिन चार

बही पृ ३६६ रघुनाथ

रीतिकाल में नेत्रों की गुणपरक दृष्टि को बताने के लिये उसके वर्ण का कथन हुआ है। श्वेत श्याम और रत्नार नेत्रों द्वारा आकषण उत्पन्न किया गया है। कमल आदि उपमानों के माध्यम से आकार और शीतलता की व्यञ्जना की गई है। इसमें गुण साम्य की महत्ता यत्न की गई है। सारूप्य मूलक अलंकारों में गुण का ही समावेश होना है। नेत्रों के गुणों में लज्जा अनुराग, रसाद्रस आदि हृदय की आन्तरिक अनुभूतियाँ वर्णित हैं। लजीली रसीली छंदे दृग् गरवाई भरे नयन, आसव-धूमर नयन आदि का वर्णन है। आकार से उनके बाह्य गुण और विशेषताओं से उनके आन्तरिक गुण का संकेत किया गया है। नेत्रों की सौंदर्य सत्ता वस्तुनिष्ठ रूप में स्वीकार की गई है। इससे उसके गुण परक सौंदर्य का ज्ञान हो जाता है। नेत्रों के व्यापार परक वर्णन में उसके प्रभाव के बारे में लिखा गया है। इसमें नेत्रों की नियाओं का वर्णन किया गया है। इसका आधार निया साम्य है परंतु इसके प्रभाव की 'यज्जना' में रूप और गुण साम्य की महत्ता भी स्वीकार की गई है। नेत्र व्यापार से उत्पन्न प्रभाव दो प्रकार का है (१) प्रियता मूलक (२) मादक। दोनों ही प्रतिनियाएँ सौंदर्य के आधार पर अनुभूतिमूलक नियाएँ हैं। इससे आश्रय के मन की भावनाएँ स्पष्ट होती हैं। विशाल नेत्र से वशीभूत होने का वर्णन है। कहीं कहीं नेत्र व्यापार द्वारा सचमुच में शरीर पर प्रभाव व्यक्त कर लिया गया है।¹ ऐसा वर्णन विशेष प्राज्ञ नहीं माना जाता है। यह वर्णन मजाक जसा प्रतीत होता है। नेत्रों के चित्रण के प्रभाव का विषमूलक

(vii) धूँध उघारि मुख लखि लखि रहै एक

एक नगी नापन बड़ाँ ओखियान की। वही ४०२ शब्द

(viii) सावरे सुंदर रूप अनूप रसाल बड़े बड़े चंचल नन री। वही शब्द

1 (क) राविना के दृग् खेल में मूढ़े नंदकुमार।

करनि लगी दृग् कोर सा भई छेँ उर पार।

री का संग्रह पृ १८०

(ख) पन अनियार प सहज बजरार चंग

चोट सी लगाई चितवनि चंचलाई की।

री० का० पृ० २०५ देव

(ग) बाजर द जनि ए री सुहागिन। आंगुरी तरी बटगी कटाछन।

रीति काव्य संग्रह पृ० ३६७ मुबारक

वताया गया है ।^१ नत्र के प्रियतामूलक प्रभाव म उससी गुणपरक दृष्टि अपनाई गई है । नत्र घनसार क समान शीतलता उत्पन्न करने वाले हैं ।^२ इससे 'मूठि सी मार' दी जाती है । नत्र चित निरुद्धी करि दीठि चलो गयो मोहन मूठि सी मार ।^३ नत्र के अनेक व्यापारा म देगना हँसना, रोना, शोध प्रकट करना, मोह देना लज्जा करना, गभीर बनना आदि वर्णित है । भावा के बाह्य रूप में नत्र व्यापार की महत्ता निर्विवाद है । इन क्रियाआ स शाभा बढ़ती है और रूप निलर कर सबका लुभा लन म समय हो जाते हैं । इसीसे नत्रा की चपलता चलना और खालचीपन का अनाखा सौंदर्य वर्णित है ।^४ ललित विशार जी म एक ही छंद म नत्र के सभी गुणा का वर्णन एक साथ कर दिया है ।^५ इससे स्पष्ट है कि नत्रा के इन बहुरंगी व्यापारा स नायक या नायिका दोनों के ही सौन्दर्य की वृद्धि होती है और प्रेम का उद्दीपन उचित रीति से हो जाता है । नत्रा की स्थिति मुख पर होने स मुख की महत्ता का वर्णन भी हुआ है ।

^१ बाह कुरो जिन मानी निहारा, विलासि म विष बीम जिस है ।

केशवनाथ सग्रह पृ० १४६

^२ (क) एक घरी घन सा तन सौं अखियाति धनो घनमार सा दगो ।

मतिराम

(ख) सीर करिव को पति नन घनमार कघो,

वाल के वन विनसत मृत्नाम है । मतिराम

■ रीतिकाम्य सग्रह पृ० ३३२

^४ चचल चपल ललचोहँ दृग भूँद राखि
जो सी गिरधारी गिरि नख पर घर ह रा ।

^५ लज्जिले, सनुचोले, सरमाले सुरमीले से,
कटीले और कुटीने चटकीले मटकील हैं ।
रूप के लुमीले, वजरीरे, उनमीले
बरछीने, निरछीले स फँसीले श्री बसीले हैं ।
'ललित विशारी भमकीले जरवीले मनो,
मति ही रसीले चमकीले श्री रगीले हैं ।
छवीले, बँकी ३ अरुनाले से नमीले आनी,
नना नदलाल के नचीले श्री नुकील ह ।

आख और कविगण पृ० २६६ जगहर लाल चतुर्वेदी साहित्य सेवा
सदन, काशी म १९८६ वि०

मुख—प्रेम व्यापार म धातरिक भावनामा की बानी हुई स्थिति का स्पष्ट प्रभाव मुग द्वारा सक्षित हो जाना है। मुग धातवण का केन्द्र है, ज्ञानेन्द्रियो का समम स्थल है, भाषा के बहाना का माध्यम है और माहट कर लेने का प्रमुख साधन है। विभिन्न भगा और गणिमाया म माहान और नियेध का मुख ही संचालन है। सात्विक छलनारा का शोभा मुग पर विरा जती है। शोभा विधायक भय गुण मुग पर ही विकास पात है। द्रव्य मुग च्छवि का विवेचन स्वयं होने लग गया था। मुग की गुणगणन विरापतामा म वणन सभी कवियों ने किया है। कमल की कामलना शरद की ज्याहना, गुलाब की सुगन्धि रति का रूप स्वण की कात्ति और मुषा का स्वाद लवर मुख का निर्माण हुआ है, जिसकी शोभा निरगनर कृष्ण भा चर बन जात है।¹ मुख पर ही शोभा कात्ति, दीप्ति, भास् की चमक त्तिताई पटा है। मुख पर कपोलो की सातिमा, और गोलाई की शाभा का वणन है। हमन स कपोला का प्रभाव व्यञ्जित है। वीन 'भतिराम' बिहसोह स कपाल गोल बोलन भमोल इतनोई दुख द गई।² ठाकुर की दृष्टि इन शाभा पर ठहर नहीं पाती "ठहर नहीं डीठि फिर ठठकी, इन गोर कपालन गोवन प।³ श्रीकृष्ण इह दपण समभकर अपना प्रतिबिम्ब देखते ह। प्यारी क गोल कपोल मन की मुग्ध कर लत ह "लत मन मोल बहे दगन क सोन एस गारे गोरे गोल बने प्यारी के कपोल है।⁴ गोराइ क साथ सान की भारमा बहतर उसके चिकने पन और पारदर्शी गुण का सकत किया गया ह। सुबरन भारसी के सीसे से भमोल कसे गोर गार गोल है कपाल भलबली के।⁴ स्पष्ट है कि कपोल की सुंदरता के लिय मृदुता कोमलता, सुकुमारता और कात्ति के साथ उसकी गोलाई की महत्ता है। सम्पूर्ण रूप म कहा सकता है कि ऊर्वांगो म नेत्र मुख कपोलादि काम साधक भय होने से आकण के कन्द्र हैं और इही के सौंदर्य का सभी सौंदर्य मे प्रमुखतम स्थान है।

मध्य भाग के भगा म स्तनो का महत्व निर्विवाद है। मुख्यत इसके आकार और गुण का वणन है। इसके आकार वणन मे प्रमज विकास भ्रम का ध्यान रखा गया है। काम सहायक भा होने के कारण योनोत्तेजक उपा

1 रीति काव्य संग्रह पृ० ३६३/२८ ठाकुर

2 रीति काव्य संग्रह पृ० ३५६ ठाकुर

3 रस रत्नाकार पृ० ६५६

4 रस रत्नाकार पृ० ६६०

दान के रूप में इनका ग्रहण किया गया है। कमल, पूगफल, विल्व, गुच्छ कुम्भ, पहाड़, घड़ा, शिव, चक्रवाक, जवीर आदि उपमानों में आकार की महत्ता स्वीकार की गई है। इन उपमानों द्वारा इन्हें उन्नत, पुष्ट, विस्तृत, विशाल और दृढ़ बताने की चेष्टा की गई है। नख शिख के आकार परक वरुण के अतिरिक्त स्तना के निरपेक्ष सौंदर्य वरुण में इसे नारी के शोभन और आकर्षक अवयव के रूप में स्वीकार किया गया है। स्तना के अकुरित और क्रमशः विकसित होने में आकर्षण और यौवन का विकास व्यक्त होता है। यौवन के प्रतीक इन स्तना को देखकर नायक के आकर्षण और रीझ की बात बताई गई है।^१ इससे नायिका की अवस्था का संकेत मिलता है। उनके 'कुच कोर' उठनी छनियाँ' आदि का प्रयोग उमर वय भविष्यकाल के भ्रूते सौंदर्य को व्यक्त करता है। चक्रवाक, शिव, घड़ा जैसे उपमानों से पूरा यौवन का बोध हो जाता है।

रीतिकाल में स्तनों के सौंदर्य-वरुण में दो दृष्टियाँ अपनाई गई हैं।

(१) नायक का आकर्षण (२) प्रेमोत्तेजक व्यापार और अनुभावा की अभिव्यक्ति रूप में स्तना के सौंदर्य का वरुण। इन व्यापारों से शारीरिक आकर्षण का ज्ञान होता है। अनुभावा से मानसिक आकर्षण की अभिव्यक्ति होती है।

१ (क) राधा महारानी जी के सुंदर उरोज आछे

जाकी छवि दखि रीझ नदजी के साला है।

श्री राधा जी का नख शिख। कालिका प्रसाद स्वर्णकार

मतवाविवन प्रस इलाहाबाद सन् १८६६ ई०

(ख) उनके कुच कोरन पै पद्माकर एसी छवि कछु छाई रही।

ललसाइ रही सकुचाइ रही मुख नाइ रही मुसनाइ रही।

(ग) ऐरी वृषभानु की कुमारी तेरे कुच किंधी

रूप अनुरूप जातरूप के करस है।

केशवप्रयावली। पृ० २०१ हि० ए० १६५४

(घ) याही है प्रमान 'ताप' उपमान आनप्यारी

सहनाई तरु ताके फल कुच तरे हैं।

रस-रत्नाकार पृ० ६३७

(ङ) सोहत रंग अनग की अगनि, ओष उरोज उठे छनिया की।

जोवन ज्योति सी यो दमक, उकसाइ दई मानो बाती दिया की।

सनेहसागर पृ० ४६

(च) अद्वादश छन्द ३१ रघुनाथसुपाल भारत जीवन प्रेम सन् १८६३ ई०

नख शिख के अतगत शारीरिक आनपण की ही चर्चा की जाती है। शारीरिक सौंदर्य का यह वर्णन सभी कवियों ने उत्तेजक रूप में किया है। इसकी प्रभाव मूलक व्यञ्जना अपूर्व हैं। मध्य भाग के अथ अगा में बाहु हाथ, नाभि त्रिवली रोमावली कटि पीठ आदि का वर्णन है। इन अगा के वर्णन में प्रायः परम्परा निर्वाह का आग्रह ही अधिक दीख पड़ता है। इनका सौंदर्य परक आकषक वर्णन न होकर कथन में उपमाना के आधिक्य की व्यञ्जना ही अधिक मिलती है। इससे इनके स्वरूप का चित्र विधान नहीं होने पाता केवल पाण्डित्य या चली आना हुई परिपाटी का अनुसरण मात्र हो जाता है।

अघाभाग के अगा में भी परम्परा का पालन ही दीख पड़ता है। इसमें कमर व नीचे के अगा का वर्णन होता है। इनमें जघा नितम्ब लक्ष, पद कटि आदि की अनाखी कल्पनाएँ की गई हैं। इन कल्पनाओं द्वारा लाये गये उपमानों के माध्यम से सौंदर्य का विम्ब उपस्थित नहीं होता अपितु चमत्कार की प्रवृत्ति ही लक्षित होती है। नीची, कटि और नितम्बों के वर्णन में कल्पना की उड़ान का सहारा लिया गया है।¹ सौंदर्य चित्रण पर दृष्टि रम नहीं सकती है। कल्पना और अतवार का आग्रह अधिक है इसके उपमान रूप में चक्रवाक द्विप रूप का नगाडा रतिश्रम धामन का ठौर, कामदेव के दरवाज का चबूतरा और तम्बूरा कहा गया है। कटि सौंदर्य में उसकी क्षीणता की ओर दृष्टि गई है। इसमें लिखे कटिरि, कटि मृणाल के तार मकरी व तार आदि उपमानों का सहारा लिया गया है। केशव ने इसे कपट जैसे अमृत अस्तित्व के समान कहा है "कौन है सवारी वृषभानु की कुमारी यह तेरी कटि निपट कपट कमी हितु है।" तोपनिधि के अनुमार इसका अस्तित्व ही नहीं है।² ऐसे वर्णनों द्वारा काव्यात्मक विम्ब विधान नहीं हो पाता है। अतः स्पष्ट है

- ¹ (क) राधिका के धरन को नितम्बनि हारि रही रमना कवि जे तबे ।
क नपशभु जु मरु की भूमि में रत व कूरा भय नदी सत के ।
कधा तमूरन के तबला रगि ओवे धर कवि रभा के सेन के ।
कचन कीच के पाय मनाहर व भरना है मनोज व सेत के ।

नख शिख पृ० ५ नपशभु

(ख) रस रत्नावर पृ० ६२८-६२९

- ² जस भूमि अम्बर व मध्य में नखम काऊ
तस तार तारना व अर म नख है ।

कि इन ग्रन्थों के वर्णन में क्षीणता, कोमलता आदि का संवेदन कर दिया गया है, परन्तु कवियों की दृष्टि इसमें रम नहीं मानी है। यही कारण है कि सौन्दर्य का चित्र विधान यही हुआ है। केवल ग्रन्थ वर्णन से सातुष्टि मात्र हो जाती है।

निष्कर्ष

उपयुक्त वर्णन के आधार पर यह निष्कर्ष लिया जा सकता है कि किसी भी युग में किये गये नए शिल्प का अन्तिम उद्देश्य शृङ्गार के आलम्बन के सौन्दर्य का वर्णन है। साहित्य में अत्रिकाश सौन्दर्य चित्र रमणी को ही प्रपन्न आलम्बन बनाते हैं। रीतिवालीन साहित्य में नए शिल्प वर्णन की एक अनानुचित पद्धति है जो अन्त में किसी काल में साहित्य में उपलब्ध नहीं है। सभी ग्रन्थों के वर्णन में शरीर के अनुपात का ध्यान रखकर सौन्दर्य की अभिव्यक्ति करना नए शिल्प के नाम से प्रसिद्ध है। सौन्दर्य की सूक्ष्म चेतना के साथ ग्रन्थों की शारीरिक और उसे समझाने के लिये नई-नई कल्पनाओं का उद्भव हुआ है। सौन्दर्याभिव्यक्ति की यह परम्परा नए शिल्प देवदत्त और शिल्प नए मानव रति इन दो पद्धतियों में रही है। रीतिमाल में कवियों ने नए से शिल्प तक या शिल्प से नए तक इन दोनों ही वर्णन प्रणालियों को प्रयुक्त किया है।

ग्रन्थ वर्णन की इस प्रणाली में कवियों का दृष्टिकोण दोष पड़ता है। प्रथम ग्रन्थों का सहज और अप्रस्तुत के योग से स्वाभाविक वर्णन और दूसरा सौन्दर्य प्रसाधनों के माध्यम से विषय की शोभा का वर्णन है। इससे ग्रन्थ-विशेष में आभूषणों द्वारा सौन्दर्य की वृद्धि के माध्यम से तत्कालीन अभिव्यक्ति एवं आभूषण विषयक सामाजिक प्रवृत्ति का ज्ञान भी हो जाता है। इन दो सिद्धियों के साथ रूप सौन्दर्य को वर्णन प्रमुख उद्देश्य है। नए शिल्प की इस परम्परा में नायक और नायिका दोनों का ही चित्रण हुआ है। एक ओर जहाँ नायिका का शारीरिक सौन्दर्य प्रसाधनों से वर्णित है, वहीं उसके मानसिक सौन्दर्य की ओर भी दृष्टि गई है। एक स्थला पर आंतरिक वृत्तियों की चर्चा की गई है। इस प्रकार नायक और नायिका दोनों का ही रूप-वर्णन मिल जाता है। इस वर्णन में विस्तार एवं कल्पना-बुद्धि का पर्याप्त योग है। चमत्कार की प्रवृत्ति भोगवादी दृष्टिकोण को लेकर अग्रसर हुई है। कवियों का सूक्ष्म चिरीक्षण संवेदन शील रहा है। सौन्दर्यावन के विभिन्न पहलुओं का यह पूरा ज्ञान था।

आगे चलकर नए शिल्प वर्णन में केवल परम्परा का निर्वाह होने लगा

सौंदर्य निरूपण के लक्ष्य से हटकर चमत्कार प्रदर्शन की ओर ध्यान आकृष्ट हो गया। उक्तिवचित्र्य बहुनता प्रदर्शन और अनोखी कल्पनाओं का सहारा लिया गया। नख शिख वणन में अन्वकारों की महत्ता बढ़ गई। फिर भी इनसे व्यक्त होने वाली सौंदर्य वृत्ति की स्थिति के सम्बंध में सन्देह नहीं किया जा सकता है।

सर्वाङ्ग वणन—अंगों का वणन व्यंगिट और समष्टि दृष्टि से दो प्रकार का किया गया है। जहाँ अंग वणन की 'यष्टि प्रधान दृष्टि' है, वहाँ नख शिख की प्रणाली अपनाई गई है। समष्टि दृष्टि से सर्वाङ्ग का चित्रण हुआ है। ऐसे वणन द्वारा शरीर के विभिन्न अंगों का एक समष्टिगत रूप उपस्थित हो जाता है। सर्वाङ्ग का वणन करते हुए कहा गया है कि नायिका का भाल चन्द्र जसा, भृकुटी कमल जमी, कामदेव के पने सर जस नयन नासिका सराज जसी दशन बिजली जस, पकज स पग, इस सी गति माना जसा शरीर और उसमें सुगन्धि का वास है।^१ बनी प्रवीण की दृष्टि में अहीर की छोटी गोरी ने करि से चाल मिह से कटि चन्द्रमा स मुख कीर से नासा, पिक स बन मृग स नन, अनार से दात, बिजरी से हँसी सप से बनी तथा रति की सम्पूर्ण शोभा चुरा ली है। और अब तो इसने कहाँ का चित्त भी चुरा लिया है।^२ ऐसे सर्वाङ्ग वणन में सभी उपमानों का कथन हुआ है। यह कथन वस्तु परिगणन की प्रणाली पर हान के कारण वष्य वस्तु का विम्ब विधान करने में संवधा असंभव है। इस प्रकार के कथनों में परम्परा निर्वाह का आग्रह अधिक दीख पड़ता है। सीधे दम से कहे गए इस छंद में उपमानों का सग्रह मात्र है और ऐसा सग्रह काव्यात्मक दृष्टि से उच्चकोटि का नहीं माना जाता है। इनमें प्रयुक्त उपमानों के गुणों का संवेत मिल जाता है। यथा सिंह-कटि के कथन में कटि की क्षीणता का आभास मिलता है। 'चन्द्रमुख' में चन्द्रमा के प्रकाश और शीतलता का गुण वर्णित है। अतः इन उपमानों पर सब सर्वाङ्ग वणन में गुणों का ध्यान रखा गया है। इन गुणों द्वारा शारीरिक सौंदर्य का संवेत मात्र मिल जाता है विम्ब विधान की रुचि नहीं दाख पड़ता है, फिर भी इनमें जो संवेत मिलता है, रीतिकालीन प्रवृत्तियों को देखते हुए वह उचित ही कहा जायगा।

^१ रस रत्नाकर पृ० ६६८-६६९

^२ यशो पृ० ६६६

चेष्टागत सौन्दर्य—

आत्मगत सौन्दर्य वद्ध व उपवरणा के अतगत आलम्बन और आश्रय के गुण और चेष्टाओं का वर्णन किया गया है। इनमें गुण की चर्चा की जा चुकी है। चेष्टाओं के द्वारा व्यक्तित्व का आवरण वृद्ध जाता है। गुणों के रहने पर अनुकूल और प्रिय चेष्टाओं द्वारा रति भाव की उद्दीप्ति हो जाती है और आलम्बन अधिक सुन्दर प्रतीत हान सग जाता है। चेष्टाएँ दो प्रकार की होती हैं—आकषक और विरूपक। इन दोनों में आकषक चेष्टाओं से सौन्दर्य उत्पन्न को प्राप्त होता है। संयोग की अवस्था में इन चेष्टाओं की आह्लादमूलकता सब प्रसिद्ध है। संयोग में इन चेष्टाओं को दो भागों में बाटा जा सकता है—

१ विशेष चेष्टा

२ सामान्य चेष्टा

विशेष चेष्टाओं के अलग-अलग विभिन्न अनुभावों की गणना होती है। अनु भाव भाव को सूचित करने वाले विकार को कहते हैं। इन विकारों का आभास सब सूचक आंगों परिवर्तनों द्वारा होता है। शरीर के इन परिवर्तनों अथवा क्रियाओं को देखकर मन में वर्तमान रति आदि विभिन्न भावों का ज्ञान हो जाता है। वस्तुतः ये सभी क्रियाएँ आंगिक ही होती हैं और इनका सम्बन्ध किसी न किसी अंग के संचालन अथवा स्पन्दन से रहता है। सामान्य रूप में भाव के सूचक इन परिवर्तनों को तीन प्रकार की चेष्टाओं में बंटा जा सकता है।

१ वाचिक चेष्टा।

२ मानसिक अनुभाव।

३ वाचिक चेष्टा।

तीनों प्रकार की चेष्टाओं से मानसिक भावों की ही अभिव्यक्ति होती है। इन चेष्टाओं की अभिव्यक्ति में शरीर के किसी अंग का संचालन अथवा वाणी का उपयोग होता है। शरीर का संचालन अथवा विशेष ढंग से उसमें परिवर्तन करके भावों को प्रेषणीय बनाने की चेष्टा की जाती है। यह चेष्टा भावों को बहान करने एवं प्रेषणीय बनाने के लिए भाषा जैसी ही एक माध्यम का कार्य करती है। अनेक भावों को दूसरों तक पहुँचाने के लिए दो प्रकार के साधन प्रयुक्त होते हैं (१) वाणी के प्रत्यक्ष साधन का वाचिक चेष्टा का नाम दिया गया है (२) शरीर के विभिन्न अंगों के माध्यम से प्रेषित चेष्टाओं को वाचिक चेष्टा कहा गया है। इनके अतिरिक्त अनेक चेष्टाओं द्वारा मानसिक प्रवृत्तियों का प्रत्यक्ष और सीधा सम्बन्ध रहता है। ऐसी मानसिक भावों की

अभिप्रेति करने वाली चेष्टायाँ का भी काविक चेष्टा का ही अन्तर्गत मानेंगे। हास परिहास में मुक्त आभास का भाव प्रेम कीड़ा घोर छेड़ छाड़ तथा तज्जा घोर निषेध आदि का दृष्टी का अन्तर्गत मानेंगे।

विशेष चेष्टापरक काविक अनुभाव—

रति एवं प्रियता का भाव का उद्बुद्ध करने वाला सौन्दर्य के उत्प्रेषक शारीरिक अनुभाव को काविक चेष्टा कहते हैं। इन चेष्टायाँ से दो उद्देश्या की सिद्धि होती है। प्रथम नायक या नायिका के आरूपण को बढ़ा देना और द्वितीय मनोमग्न भाव का अभिव्यक्त कर देना। इन दोनों उद्देश्या की सिद्धि के लिए ही जहाँ जहाँ क्रियायाँ को ही काविक अनुभाव मानते हैं। इनमें मुगलान निरसन एवं कटाभाषण अट्टहास और तज्जा एवं निषेध और गति तज्जा निषेध आदि भूवर उद्बुद्ध हास परिहास आदि की गणना होती है। अमग्न यही चेष्टायाँ का रीतिरिवाज काव्य में दंगों का प्रयोग किया जावेगा।

मुसकान—आनन्दजनक आश्रित विविध चेष्टायाँ में मुगलान हूँवण भाव का अभिव्यक्त करने आश्रय को आनन्दजनक दास हर्ष उम्र अपने मोहक रूप एवं अनुभाव में आनन्द बना देता है। अथवा आलस और नेत्रों के ईष्य विभाग में मुगलान प्रतिष्ठित होता है। यह एक आनन्द भूवर अनुभाव है जिससे मन का अनुत्थान और प्रियता का आभास हो जाता है। अथवा एक प्रसन्न पर मुगलान उदीरित हो जाता है। इसमें विविध अथवा अभिव्यक्त की सिद्धि होती है। इस मुगल का कारण आनन्द का आभास और आनन्द बन जाता है। यही कारण है कि मरान का दंगला में नायक अथवा नायिका की पारस्परिक मग

मुसकान के प्रभाव से गापी विभ्रमित हो जाती हैं। वह श्रीकृष्ण की मुसकान रूपी सुधा का पान करके नींद भुला बटती है चंचित हाँकर दसती रह जाती है और उसकी दशा निष्कष दीप शिखा सी हो जाती है।¹ वह तमाल को ही श्रीकृष्ण समझकर झालिगन बनने लग जाती है।² श्रीकृष्ण का मद मुसकान करत हुए गोपी की ओर देख लेना उसका पाचा भीतिव तत्वो को उसके शरीर से निभाल देने का कारण बन जाता है। मर्मग, नीर तेज पृथ्वी और आकाश सभी तत्व उसे छोड़कर चने जान का तत्पर हो जान है।³ नेत्रो से जल तत्व और श्वास से समीर तत्व समाप्त हो जाता है। दूसरी गापी श्रीकृष्ण की मुसकान को सम्भालने में अपने को असमर्थ पानी है और त्रिकाचा में डेर कर सड़की बना देती है।⁴ इस मुसकान का प्रभाव से गोपी बावली हो जाती है। सखी सब हँस मुरझाति बहूँ देयो मुसकानि बा घटीर 'रसखानि की।' कुछ जन फिरैया थाकृष्ण की मद मुसकान का देखकर गोपी उनकी चेरी हो जाती हैं।⁵

दूसरी ओर गोपी की मुसकान का प्रभाव श्रीकृष्ण की प्रतिक्रिया में भी व्यक्त किया गया है। सावरी गली में पिक बयती नेकु मुडकर श्रीकृष्ण की ओर देखकर मुस्करात हुए कुछ कहना चाहती ही है कि कृष्ण एक बाँकरी' उसकी ओर फँक लते हैं।⁶ इस प्रसंग पर गोपी की मुसकान श्रीकृष्ण को प्रेरित

- 1 जा दिन त छबि सा मुसक्यात कहूँ निरखे नालाल विलासी ।
सा दिन त मनहि मन मैं मनिराम पिय मुसकानि भुषा सी ।
नकु निमप न लागनि नन चकी चितव तिय देव तिया सी ।
च द्रमुखी न हल न चलै, निरवात निनाम मैं दीप सिखा सी ।

रीतिकव्य संग्रह पृ० १७६

- 2 रीतिकव्य संग्रह पृ० १७७

- 3 सासन ही मैं समीर गयो अरु घाँसुन ही सब नीर गयो डरि ।
जा दिन ते मुख केरि हरे हसि हेरि हियो जु लियो हरि जू हरि ।

रीतिकव्य संग्रह पृ० २०८ छंद ४३ देव

- 4 भाई री का मुख की मुसकान सम्हारि न जह न जहैं न जहैं ।

री० का० स० दृ० ३३२ रसखान

- 5 नकु मुसकानि रसखानि की विलोकत ही,
चेरी होत एक बार कुछनि फिरया की । री० का० स० पृ० ३३१

- 6 मुरि मुमुकाद के छबीली पिक बनी नकु
करत उचार मुख बोलन को बाकरी ।

करने वाली बन जाती है और उनके मन में छेड़ छाड़ करने का साहस बढ़ जाता है। छेड़ छाड़ की भावना को प्रेरित करने वाली मुसकान को त्रीड़ा मूलक कहा जा सकता है।

त्रीड़ामूलक मुसकान—इसके मूल में पारस्परिक प्रेम का आधिक्य रहता है। दोनों का एक-दूसरे के प्रति इतना विश्वास रहता है कि वे आपस में छेड़छाड़ की भावना में त्रीड़ाय मुस्करा उठते हैं। प्रेमगविता या रूपगविता नायिकाओं में यह प्रवृत्ति देखी जा सकती है। यह उनकी चंचल प्रकृति को व्यक्त करती है। इसी से आनंद के सामान्य क्षणों में मुसकान की यह शोभा देखी जा सकती है। होली के अवसर पर पचाकर ने मुसकान के माध्यम से एक सफल चित्र प्रस्तुत कर लिया है।¹ रूप गविता की सहज मुसकान का वरुण चिंतामणि ने किया है 'मन के मद माता मोहन के नेह राती, प्यारी मुसकाती आजु डोलति भवन में।'² इन सभी उदाहरणों में मुसकान का शब्द कथन हुआ है। कही-कही मुसकान अभिषेय न होकर 'यग्य' रूप में समक्ष आती है।

पारस्परिक त्रीड़ा में नायिकाओं की त्रीड़ा का वरुण करते हुए रीति कालीन कवि अपनी अभिव्यञ्जना शिल्प को भूल नहीं पाता है। कही उसका मुसकान वरुण अभिषेय रूप में और कही यग्य रूप में अपने आकषक सौंदर्य से लुब्ध करने वाली बन जाती है। एक दो उदाहरण ही पर्याप्त होंगे—

१ भृशुटि मटकाइ गुपाल के गाल में आगुरी खालि गड़ाई रही।

ममारख कवि री० का० स० से

२ ऐसे ही डोलत छल भये तुम्ह लाज न आवत कामरी मोड़ें।

उपयुक्त दोनों ही वरुणों में नायिका की मुसकान छिपी है। रस पूर्ण भावों के बाह्य प्रयुक्त इन शब्दों की मिठा मुस्कराहट के कहा ही नहीं जा सकता है। इससे स्पष्ट है कि इस वाक्य के उच्चारण में मुख एवं कपोलों का ईषद विकास अवश्य हुआ होगा। यद्यपि यह मुसकान स्वशब्द से वाच्य न होकर व्यंग्य रूप में होने से कलात्मक सौन्दर्य और रसिता बढ़कर सौन्दर्य दोनों का

ताकरी कुचन बीच कवरी मापाल मारी,

साँवरी गला में प्यारी हा करी न ना करी। री० का० स० पृ० ३६७

१ छीनि पितम्बर बम्बर ते सु विदा दर्द मोड़ि कपालन रोरी।

नन नचाइ कही मुमुकाइ सला फिर आदयो खेलन होरी।

२ रम रत्नाकर पृ० ६६७ चिंतामणि।

मुगपत् पान करा देती है। रीतिवासीन वाक्य में ऐसी पत्तियाँ घनेष स्थली पर दगी जा सकती हैं। त्रीटा मूसक इस मुसकान में सहजता बतमान रहती है। इसमें बनावटीपन न होकर स्वभावतः ही मुसकान की प्रवृत्ति बतमान है।

सहजमुसकान—सहा मुसकान अवस्था विशेष में अपने आप ही स्फुरित होती रहती है। इसमें मुग्धा नायिकाओं की अकृत्रिम मुसकान का सहज सौंदर्य बतमान रहता है। ऐसी मुसकान प्रायः दो अवसरों पर रीतिवासीन वाक्य में वर्णित है (१) मुग्धा द्वारा अपने मनो को देखकर प्रकट होने वाली मुसकान (२) प्रिय की चर्चा या स्मृति मात्र से उद्भूत होने वाली लज्जामूलक मुसकान।

प्रायः मुग्धाएँ अपने मनो को देखकर मुस्करा उठती हैं अथवा सक्रियों के बीच ऐसा प्रसंग आने पर मुसकान स्फुरित हो जाती है। “कहूँ हनुमान सक्रियान ते दुरा” अक्रियान को बचके लें मुकुर मुसकानि है। अथवा “काम कला प्रकटी अग अग बिलोकी हँसी अपनी परछाहीं।”^१ इन दोनों उदाहरणों में मुसकान का कारण अवस्था जय सहज प्रवृत्ति है।

प्रिय की स्मृति मात्र से लज्जामूलक सहज मुसकान के सौंदर्य का ध्यान भी मिलता है। ‘पिय नाम सुनै तिय सौमक लें, दुरिक मुरिँ मुसकान लगी।’^२ प्रिय का नाम मात्र सुनकर मुसकान की इस प्रवृत्ति में ‘रतिमूलक’ भावना बतमान रहती है। इसी भावना का प्रकट रूप मुसकान है। सहज मुसकान के इन माध्यम से प्रेम की अभिव्यक्ति हो जाती है। ऐसी मुसकान को प्रेम व्यञ्जक मुसकान कहेंगे।

प्रेम “प्रयोजक मुसकान—मुसकान के द्वारा पारस्परिक प्रेम की अभिव्यञ्जना और रति भाव का उद्दीपन होता है। काम की भावना के स्फुरित होने पर नायिका की मुस्कराहट भावपूर्ण का अभिवृद्धि करने वाली होती है।^३ श्रीकृष्ण की मुसकान को देखने की भावना अभिलाषा के रूप में प्रकट हो जाती है। गोपी चाहती है कि कृष्ण एक बार मुस्करा कर मेरी ओर देखें।^४ यह मुसकान

^१ ब्रजभाषा साहित्य का नायिका भेद पृ० २३७

^२ “ “ “ “ “

^३ काम कला प्रकटी अग अग, बिलोकी हँसि अपनी परछाहीं।

ब० सा० का ना० भेद पृ० २२७

^४ ‘कालिदास कहै नेक मेरी ओर हेरि हँसि,
भाये घर मुहूट लकूट कर दारि द।

कपोत एव भीहा के विनास से प्रफट हो जाती है। मतिराम ने लिखा है कि मधुर कपोत का मुसकान से नदलाल निहाल हो जाते हैं।^१ इससे सहज अवस्था के सौंदर्य के साथ उद्दीपक गुण का मनेत भी मिल जाता है। प्रेम व्यञ्जक पारस्परिक अनुभाव मूलक चेष्टाओं में भीहो की मुस्कराहट का चित्र बिहारी ने बड़े अच्छे ढंग से प्रस्तुत किया है।^२ मतिराम की कृष्णानुलसी श्रीकृष्ण के नम्र मिलत ही मुसकान के संग मुत मोड कर चल देती है—

गहि हाथ सा हाथ सहेली के साथ में आवति हो कृष्णानु लली।

‘मतिराम’ सुवात से आवत नीरे निवारति भोरन की अथली।

लखिके मनमोहन सो सकुची कछो चाहति आपुन मोट लली।

चित्त जोर लियो हग जोरि तिया, मुख मोरि कछु मुसक्यात लली।

इस उल्लास में मुसकान के द्वारा प्रत्य अनुभावों के याग से सफल प्रेम का चित्र प्रस्तुत कर दिया गया है। पारस्परिक वार्तालाप में यही प्रवृत्ति दीख पड़ती है।^३ अचानक भेट हो जान पर मुसकान आमन्त्रण देने वाली हो जाती है।, वह साकरी कुञ्ज की खोरि अचानक राधिका माधव भेंटि गई। मुसक्यानि भली अँचरा की अली बिल्ली की बली पर दीठि गई।”^४ प्रेम व्यञ्जक इस मुसकान की अनक अवसरा पर अभिव्यक्ति हुई है। प्रेमाविर्य के कारण ही कभी-कभी दबन से उपहास न करके मुसकान द्वारा ही उपहास कर लिया जाता है।

उपहास और व्यंग्य मूलक मुसकान में नायिका का नायक के प्रति अथवा एक सखी की दूसरी सखी के प्रति उपहास की प्रवृत्ति लक्षित होती है। उपहास का उद्देश्य अपमान न होकर प्रेम की अभिव्यक्ति ही होनी है। ऐसे अवसरों पर नायिका अथवा सखी के स्नेह का प्रश्नन होता है।

१ नक मन्द मधुर कपोत मुसक्यान लगी

नेक मन्द गमन गयदन की चाल भी।

बाल तन यौवन रसास उसहन सब,

सौतिन की साल भी निहाल नदलाल भी। मतिराम

२ यतरस लालच नाल की मुरली धरी जुवाइ।

सौह कर भौहनि हँस दन नहै, नोट जाय। बिहारी सतसई

३ हँसि हँसि करै बात रंगोल दोऊ मन्माते,

गौर स्याम अभिराम अग अग हिय उमग

बाड़ी गानि अनि सरस परस ललचाने।

४ ममारम

उपहास मूलक मुसकान की अभिव्यक्ति अनेक प्रसंगा पर हुई है। नायिका के सौन्दर्य को देखकर नाइन विस्मय विमुग्ध हो जाती है। उसकी इस दशा को देखकर नायिका की मुसकान में यही उपहास दीख पड़ता है^१ जो उसके सौंदर्य को और अधिक बढ़ा देता है। इस मुसकान की प्रेरणा नाइन की मूर्छता में मिलती है।

‘विभ्रम’ में भी सखी के उपहास का चित्र प्रस्तुत किया जाता है। प्रिय के आगमन आदि प्रसंगा पर त्वरा के कारण भ्रूषण वस्त्रादि का अथ अंग में धारण कर लेना ‘विभ्रम’ कहा जाता है। इस मुसकान का शब्दतन्त्र बचन और व्यंग्य रूप में व्यञ्जना हुई है। दोनों का एक एक उदाहरण देखें —

१ बाघ लई कटि सो बनमाल न किंकिनी बाल सई ठहराइकै।

राधिका के रसरंग की दीपति, सग की हेरि हँसी हहराइक।^२

२ किंकिनी के उरहार किये तुम कौन सो जाय विहार करीगी।

इन दोनों में प्रथम उदाहरण में भेदभरी मुसकान का संकेत किया गया है।

व्यायमूलक मुसकान में प्रायः विप्रलब्धा नायिका की नायक के प्रति तिरस्कारपूर्ण भावना व्यक्त होती है। रति चिन्हा को देखकर केवल मुस्कराकर अथवा मुसकान और बचन के प्रयोग से अपने आकाश को व्यक्त कर देती है।^३ हँसी के उठ जान में क्रोध की अभिव्यक्ति होती है। ‘गोत्र-स्खलन’ प्रसंग पर इस ढंग का वर्णन मिलता है।

मुसकान द्वारा मान भंग अथवा पारस्परिक संधि का संकेत भी रीति कालीन काव्य में मिलता है। मानिनी राधा के मान को छुड़ाने में सखिया योग

^१ (क) देव मुरूप की रासि निहारनि पाय लैं सीस सो, सीस तै पाँयनि।
हू रही ठौरई ठाढ़ी ठगी सी, हँसै कर ठोढ़ी दिए ठकुराइनि।
ब० सा० का ना० भेद पृ० २१३

^२ रस रत्नाकर पृ० २३२

^३ भाव हँसी हमें देखत लालन, भाल में दीही महावर रोरी।
एते बड़े ब्रजमण्डल में न मिल, कहू मगिहु रचक रोरी।

री० का० सप्रह पृ० २४८

(ग) आई उन मुँह में हँसी, कापि प्रिया सुर चाप सी भौंह खड़ाई।

आँखिन तै गिर आभू के बूँद सुहासु गयो उडि हस की नाई।

री का स पृ० १७७ छंद २३

देनी हैं। श्रीकृष्ण भाँप भूँद सत हैं उसके इस अभिनय का देखकर राधा मुसकरा उठती है और दोनों हृदया में प्रेम का प्रवाह पूववत् प्रवाहित हो जाता है।^१

उपयुक्त विशेषण से स्पष्ट हो जाता है कि मुसकान के चित्रण में रातिकालीन कविया ने अपनी प्रतिभा और कल्पना दोनों की सहामता ली है। इसके अनेक भेदा में मुसकान की त्रिया मूलवत्ता और गुण मूलवत्ता पर विशेष दृष्टि रमी है। त्रियामूलक मुसकान में उसके प्रभाव उपहास और ध्यग्य, झीडा, प्रेम यन्त्रजता आदि द्वारा मुसकान से बड़े हुए सौंदर्य का रूप प्रस्तुत किया गया है। सहज एवं स्वाभाविक मुसकान के आंतरिक गुण और उल्लास की ओर कवियों का ध्यान गया है। सहज मुसकान में उसके उल्लास, शोभा आदि का प्रभाव कपोल और अघरा पर दिखाया गया है 'ह्लास भरी मुसकानि लसै अघरानि तँ आनि कपोलनि जागै।'।

मुसकान का वर्णन करने में इस काल के कवियों की दो प्रवृत्ति दीख पड़ती हैं—

(१) मुसकान के गुणों का वर्णन—गुण का वर्णन करने में जिन विशेषणों का वर्णन किया गया है वे त्रियामूलक, उपमानों से युक्त और अत्यंत परिचित विशेषणों से सम्पन्न हैं। त्रियामूलक मुसकान के लिए लजीली, ह्लासभरी, उपेक्षा करने वाली मोहक, कुटिल आदि विशेषणों का प्रयोग हुआ है। गुणमूलक मुसकान में मृदुता, मिठास माधुर्य शुभ्रता ताजगी, स्वाभाविकता मोह महिमा से युक्त मुसकान का वर्णन है। मुसकान के वर्णन को आकर्षक बनाने के लिए उपमानों का प्रयोग हुआ है। मुसकान में फूल गुनकद दास और कलाकद की मधुरता, शहद और मिथी की मिठास, सुधा की सरसता अमृत केन और फूल की उज्ज्वलता व ताजगी कपूर की शीतलता और गंध द्रव्यों की सुगंधि दखने की चेष्टा की गई है।

(२) मुसकान की त्रिया एवं स्वरूप वर्णन में यह स्पष्ट किया गया है कि मुसकान चाँदनी सी चू पड़ती है, काटि चंद्र की कांति को क्षीण कर देती है। अपनी मादुरता से सौंदर्य को प्रकाशित करती है नायक को रिभाती

१. हय मूदि रही जितए जुप मान सला हसि ते हम मूदि रहे।

मुसकाइ कै राधिका आनंद सी भुजमाल सी लाल लपटि गहे।

री का स १६६ छंद १४

है रमिकों को प्रभावित करती है शारदी ज्योत्स्ना के समान फैल जाती है। इसकी मिठाई से रस चूषकता है। हुलासभरी मुसकान अघरा और कपोला पर थिरकती हुई सम्पूर्ण मुख की शोभा बढ़ा देती है। मतिराम की हँसखी हुई नायिका चम्पक की सताभा से गिरते हुए फूल की शोभा धारण करती है।¹ इससे स्पष्ट है कि शोभा विधायक चेष्टा के रूप में मुसकान का चित्रावन हुआ है। ऐसी मुसकान के संग चितवन उसकी सहयोगिनी बनकर नायिका के सौन्दर्य का शताधिर बढ़ा देती है।

चितवन और कटाक्षपात—चितवन नेत्र की आकषक चेष्टा है। मुसकान और चितवन इन दोनों चेष्टाओं से नायिका का व्यक्तित्व का आकषण बढ़ जाता है। नायिका की चितवन उसके भावों की बाहिरा होती हैं। चितवन की अनुभाव मूलक चेष्टा के अंतर्गत नन्नों की टकटकी बँध जाना, उनका निनिमेष हो जाना भौंहा का धनिम हो जाना और कटाक्षपात करना आदि क्रियाओं का समावेश होता है। चितवन का चित्रण व्यष्टि रूप में और मुसकान के संग भी किया गया है। मुसकान युक्त चितवन की मादकता बढ़ जाती है। चितवनें मानसिक भावों को प्रकट करने का माध्यम है जिसका प्रधान साधन नत्र है। भावों के अनुकूल नन्नों की स्थिति और उनकी गति, संचालन के ढंग आदि में अंतर आ जाता है। नेत्रों के विकास अथवा संकोच से चितवन का पृष्ठभूमि तैयार हो जाती है। रूप के आकषण-वृद्धि के साथ पिछाव उत्पन्न होता है। यह उद्दीपक चेष्टा है। इससे शृंगार पूरा रस काय में महसूस बढ़ जाता है। यह प्रेम व्यापार का प्रमुख माध्यम है जो भ्रूनिमेष और कटाक्षपात के माध्यम से स्पष्ट होता है। रीतिकालीन काव्य प्रेम भावना पूरा काव्य है। इस काल में प्रेम के साधन व्यापार के रूप में नेत्र की चेष्टाओं का वर्णन रुचि सम्पन्नता के साथ किया गया है।

रीतिकाल में नेत्र व्यापार रूप चितवन के वर्णन में दो दृष्टिकोणों को अपनाया गया है। (१) चितवन की चेष्टा के आधार पर उसके विभिन्न भेद और (२) उसकी मोहकता मूलक मुद्रा का वर्णन।

मुद्रा मूलक नन्नों की स्थिति में स्थिरता होते हुए भी उनमें तद्रिज सौन्दर्य की मान्यता उत्तमान रहती है। इससे आलस्य और तद्रा की अभि

¹ हस्त बाल के बदन में यों छवि कछु अतून।

फूली चपल बेलि न, भरत चमेला फूल। री वा म पृ १८१/५४

व्यक्ति होती है। यद्यपि यह स्पष्ट रूप से चेष्टा जसा प्रतीत नहीं होता फिर भी अंगों की स्पन्दनशीलता के कारण इसे चेष्टा मूलक व्यापार के अंतर्गत ही स्वीकार किया गया है। तद्रा मूलक इस नव व्यापार का वरुण आलस्य, निद्रा, रति भुक्ता एवं खण्डिता के प्रसंग पर किया गया है।

प्रातः कालीन वला में राधा की रूप माधुरी की तद्रिलता से उत्पन्न रह कैल से स्लथ और अलसाये नेत्रों का भावमय चित्र प्रस्तुत किया गया है।¹ रति भुक्ता राधा के नेत्रों का सौंदर्य अपने अलबेलेपन में अपूर्व है।² नेत्रों के निर्निमेष हो जान में उसकी अनोखी शोभा वर्णित है। खण्डिता प्रसंग पर श्रीकृष्ण की तद्रिल अवस्था का वरुण अनेक कवियों ने किया है।

आलस्य से उनीदी आँखों के सौंदर्य को यही हठी न देखने का प्रयास किया है। "आलस्य उनीदी रंग मूँ दि घटकाइ कर, सुंदर सुघर सुकुमारि सेज सो रही।"³ इन सभी उदाहरणों में आलस्य या आनंद युक्त मुद्रा का जो वर्णन किया गया है उसमें प्रत्यक्षतः चितवन के सम्बन्ध में कुछ भी नहीं कहा गया है फिर भी नव के इन व्यापारों अथवा स्थितियों में अप्रत्यक्ष रूप से नेत्रों की भावकता एवं मोहकता का मकेत मिल जाता है। इन मुद्रात्मक चित्रों में सौंदर्य के साथ भावपूर्ण व मोहकता है।

चितवन के प्रत्यक्ष वर्णन में रीतिवालों का अनुर विरोध नहीं हो सकती है—

(१) क्रिया मूलक विशेषता—इसे व्यक्त करने के लिये प्रयुक्त विशेषणों में क्रिया का भाव सन्निहित होता है। बगीली लगीली आनंद भाव-व्यञ्जक, हँसीली और फरवने वाली चितवन में यही विशेषता दीख पड़ती

¹ रतनारी हो बाही आँखडिया ।

प्रेम छती रस-बस अवसानी जाना कमल की पाखडियाँ ।

मध्यकालीन हिन्दी कविविशिष्टता पृ. १६६

² बही-बही घ गियनि नीँ धुरानी ।

अनि अनुपम भरी पिय के मग जागन रैन बिहाना ।

भवि भवि परत छरीली पनके, धारस जुन भरसाना

‘घतवेनी अलि चित्र रहा सब नैन निमिष भुतानी ।

अनवनी घली ।

³ धी राधा गुन उर-१८१८ हठी जा ।

है ।¹ घातक चितवन के प्रभाव की तीव्र व्यञ्जना रीतिकालीन कविया ने की है । मुवारक कवि तो प्रत्यक्षतः चितवन की घातक चाट का वर्णन करने लग जाते हैं ।² एक अन्य कवि न राधा की चितवन से गिरिराज उठाये हुए श्रीवृष्ण के नखा से पर्वत के गिर जान की आशंका प्रकट की है ।³

(२) गुण-भूषक विशेषता—चितवन के अनेक गुणों की चर्चा इस काल म की गई है । चितवन म वन दृष्टि, टेढ़ी चितवन और बक्मि स्थिति का सौंदर्य देखा गया है । चंचल, लुब्ध, रसाल, आलस्ययुक्त, लाज और शील सम्पन्न चितवन के मृदुल गुणों के साथ उसकी सौंदर्यता का वर्णन भी मिल जाता है । कोमल और मृदुल गुण सम्पन्न चितवन भुग्धा नायिकाओं में अधिक देखी जाती है 'दृग लामे तिरछे चलन पग मंद लाग' जैसी पंक्तियाँ म यह

¹ (क) सोभा बरसीली सुम सील सा लसीली,
सु रसीली हँसि हेर हर विरह तपति है । धन आनंद

(ख) मद जावन रूप छुकी अखिया, अबलोकनि आरस रग रली ।

धन आनंद

(ग) बड़ी अँखियानि म अजन रेख, लजीसी चितौनि हियो रसपागे ।

(घ) माकरि खारि म काकरी की करि चोट चलो गयी लोट निहारी ।

पद्माकर

(ङ) वृषभानु कुमारि की ओर विनोचन कीरनि सा चितवै ।

चलिवै को घरै न करै मन नकु, घर फिर फेरि भरै रितवै । दव'

(च) फरक लगी खजन सी अँखिया, भरि भामन भीह मरीरे लगी ।

द्विजदेव

² चाहँ मैं बाँकी चितौन लुभी, भुकि बालिह की ग्वारिन भाकी गवाच्छिन ।

काजर द री न एरी सुहागिन, आंगुरी तेरी बटेगी बटाच्छिन ।

आल और कविगण पृ १२ स जवाहर लाल चतुर्वेदी ।

साहित्य सेवा सदन काशी स १९८६

³ (क) चंचल चपल ललचोह दृग मूदि राखि,

जो ला गिरधारी गिरि नख प घरै हैं री ।

वही पृ १६

(ख) तेरे ननि, तेरे बस नाहीं वहाँ साचो मैं,

लाल ललचहँ लखि रूप का उजारी री ।

स्वेद बभ्रु हूँ गिरि गिरिहँ अवगु आतु

लमिहँ री कलन, लाग दहँ ताहि गारी री ।

वही पृ १६

प्रवृत्ति लक्षित होती है। भावा की बोधक चितवन में भौंहा की मरोड़ द्वारा इस प्रकार की प्रवृत्ति का वर्णन है। कुटुम्बित अलंकार में भौंहा की ऐसी ही दशा का चित्रावन हुआ है—

१ सैननि चरचि लई, गातनि थकित भई,
नननि में चाह कर बिनन में नहिआ । मतिराम

२ भौंहनि त्रासति मुख नटति, आँखिन सौ लपटाति । विहारी

इन दोनों ही उदाहरणों में निषेध मूलक स्वीकृति के भाव की अभिव्यक्ति सैन एवं भौंहो की मरोड़ द्वारा यक्त किया गया है। ये दोनों चितवन मूलक आधार ही हैं।

(३) प्रभाव मूलक चितवन में इनके ऐसे गुणों की चर्चा की गई है जिसका प्रभाव नायक या नायिका पर तत्काल पड़ जाता है। इनमें दाँव न झुकने वाली चितवन और आक्रोश व्यक्त करने वाली चितवन का वर्णन है।

१ मद भरी आँखिया लाल तिहारी ।

तिन सौ तकि तकि तीर चलावति, बेधति छतियाँ आनि हमारी ।

नागरीदास—आल और कविगण २२

२ माँजि मुबारक दी विष अजन सीधे से बीध हूँ घनश्याम के ।

बान चित हृद तेर पियारी रह सर काम क, न पाहुँ काम क ।

आल और कविगण पृ १८

क्रोध को व्यक्त करने में भौंहा की भूमिका का वर्णन होता है।^१

उपयुक्त विचारों से स्पष्ट है कि चितवन का अनक विध रूप में सौन्दर्य वर्णित है। मुक्तकान और चितवन से समुक्त होकर लज्जा नायिका के सौंदर्य को बताने में महत्वपूर्ण काम करती है।

लज्जा—नायिकाओं में लज्जा शील सम्बन्धी भूषण एवं मुख पर अपूर्व आभा उत्पन्न करने वाली होती है। इसे मुलवती स्त्रियों का अलंकार माना जाता है। लज्जा का मूल सम्बन्ध स्त्रियों की अवस्थिति से रहता है। वय सन्धिकाल में इसका आविर्भाव और क्रमशः अवस्था के साथ इसकी यूनता होती जाती है। लज्जा की मूल प्रेरणा शृङ्गार भाव प्रयत्न भय से उद्भूत होती है। मुग्धा नायिकाओं में लज्जा की अधिकता और नाम की यूनता

^१ जागि परी मतिराम' सरूप गुमाव जनावति, भौंह के भगनि ।

न सौ बाननि नाहिन बाल, सुपोछनि आँख अगावति अँगनि ।

होती हैं। प्रमत्ता बढ़ती हुई अवस्था के साथ मध्या और प्रौढा में काम की अधिकता और लज्जा की यूनता होती चली जाती है। लज्जा के बाह्य-व्यञ्जक तत्त्वों में मुख की लालिमा, नेत्र एवं मुख का नत हो जाना और मुग का फेर लेना आता है। शृङ्गार वखन में आवेश के कारण मुख पर रक्त का दौरा बढ़ जाने से लालिमा मुख की शोभा को बढ़ा देने में सहायक होती है। यह कुलवती स्त्रियों की सचरित्रता को व्यक्त करती है, परन्तु सभी स्त्रियों में यूनानाधिक्य मात्रा में लज्जा शोभा की विधायिका बन जाती है। शृङ्गार भाव के अतिरिक्त लज्जा का उदय भय अथवा अपराध भावना से भी होता है। इसमें वय की कोई सीमा नहीं होती परन्तु अपराधमूलक लज्जा सौन्दर्य बढ़ा के चेष्टा के अतगत नहीं आती है। यह एक प्रकार की आत्म ग्लानि है। अतः इसका वखन न करके बवल शृङ्गार मूलक लज्जा का विश्लेषण होगा।

रीतिकालीन साहित्य में शृङ्गार मूलक लज्जा की आकषक चेष्टाओं का सूक्ष्मता के साथ वखन किया गया है। लज्जा का वखन प्रायः दो रूपा में किया गया है (१) कथ्य भाव में लज्जा का अभिधेय रूप (२) अनुभावों के माध्यम से यथेष्ट रूप में लज्जा का सन्नेत।

कथ्य भाव में लज्जा का कथन अभिधा से होता है। इसका ज्ञान आश्रय या आलम्बन के अनुभावों से न हान के कारण यह लज्जा निरूपण का उत्तम ढंग नहीं माना जा सकता है। इसमें दशन जय आनन्द की अनुभूति नहीं होती अपितु कवि अथवा आश्रय के कथन से लज्जा का आभास मात्र हो जाता है। दोनों का एक एक उदाहरण पर्याप्त होगा —

१ इयाम् रूप सागर में ननवार पारथ के,
नाचत तरण अग अग रगमगी है।
काम पौन प्रबल धुकान चोपी लाज तात,
आज राधे लाज की जहाज डगमगी है।^१

२ लाजनि ते गडि जात कहू, पडि जानि कहू गज की गति भाई।
वस की यारी किसारी हरे हरे या विधि नद विशोर पै आई।^२

इन उदाहरणों में अनुभावों द्वारा लज्जा का चित्रावन नहीं हो सका है। इससे लज्जा का विम्ब विधान नहीं होने पाता है। इस प्रकार के लज्जा

^१ मध्यकालीन हिंदी कवियित्रियों से—सुन्दरि कुंवरि बाई।

^२ 'नवरस,' पद्माकर—२०६, स गुलाबराय, ना० प्र० समा, आरा। स १९६०

के वरुण में लज्जा मूलक सरसता की साकारता नहीं आ पाती है। इसी रीति कालीन कवियां ने इस ढंग से इसका वरुण कम ही किया है। इसके स्थान पर अनुभाव मूलक लज्जा का वरुण ही अधिक मिलता है।

अनुभाव मूलक लज्जा—मानसिक भावना की अभिव्यक्ति में लज्जा महत्वपूर्ण कार्य करती है। यह मन की बाह्य चेष्टा है, जो नर्तकों के माध्यम से प्रकट हो जाती है। इससे नारी के सौंदर्य की कमनीय कल्पना स्वतः ही उत्पन्न हो जाती है।

व्यक्तित्व के आवरण को बढ़ाने में लज्जा आवश्यक चेष्टा होती है। प्रायः नेत्र या चितवन के वरुण प्रसंग पर लज्जा का आभास भी मिल जाता है।¹ लज्जा भीनी चितवन में अपूर्व मादकता हाती है। इसके प्रकट होने पर नेत्रों के विकास, मन की प्रफुल्लता और अंगों के सकुचित होने का चित्र मिलता है। इस लज्जा के वरुण में अनेक प्रसंगा की अवतारणा रीतिकालीन साहित्य में हुई है।

(१) गुरुजना के सानिध्य में प्रिय दर्शन-जय लज्जा।

(२) स्वाभाविक लज्जा।

(३) रति चर्चा से उत्पन्न लज्जा।

(४) शृङ्गारिक चेष्टाओं में भयमूलक लज्जा।

लज्जा के इन प्रसंगा का विश्लेषण करने से स्पष्ट हो जाता है कि लज्जा का निसर्गगत और लोक सानिध्य से उत्पन्न स्वरूप हो सकता है। निसर्गगत या स्वाभाविक लज्जा शय्य व्यक्ति की अपेक्षा नहीं करती अपितु वयस्य काल में स्वतः ही उत्पन्न हो जाती है। मुग्धा नायिकाओं में इसके कारण उनके मुख की शोभा बढ़ जाती है। उनकी क्रियाओं में एक अनोखापन आ जाता है।² प्रिय के सानिध्य में मुख पर सहज सान्निध्य फैल जाती है। वह अंगों में समेट लेना चाहती है। नवयौवना के सुकुमार बदन पर लाज की

¹ (क) साजनि लपटी चितवन चित भाय भरी,
समति ललित लोल चमक तिरछानि में।

(ख) साज बड़ी बड़ी सील गसीली,
मुभाय हमीली चित चिन लोप।

² इत उन मकुबिन चिन चनन डुलावन बाँह।
दोठि बचाद ससीन की, दिनुक निहारत छाँह ॥

ललाई, अगो का सकोच और रोमाञ्च उसकी शोभा को बढ़ा देता है। वह इन्द्र वधूटी के समान सज्जित हो जाती है।^१ कहीं कहीं प्रिय से छिपाने में भी यही लज्जा दीख पड़ती है। सजीली ललना अपने कन्त को अपनी ओर निरखती हुई देखकर लज्जा के कारण उन्हें देख नहीं पाती है। परन्तु उसे दूसरी ओर देखत जानकर स्वयं देखने लग जाती है।^२ ऐसे प्रसंगों पर लज्जा का प्रत्यक्ष रूप उपस्थित हो जाता है। मुग्धा या मध्या नायिकाओं में इस प्रकार की लज्जा का प्राबल्य दीख पड़ता है।

अथ सन्निधि से उत्पन्न होने वाली लज्जा में लोच-भर्यादा व स्वाभाविकता दोनों ही बनी रहती है। यह वेलि स्वयं में भी एक गोपनीय क्रिया है। इस क्रिया की गोपनीयता में एकान्त भाव की नितांत आवश्यकता होती है परन्तु एकान्तता भंग होते ही उसकी गोपनीयता समाप्त हो जाती है। इसीसे लज्जा का स्वाभाविक रूप से उदय हो जाता है। यह लज्जा अनेक रूपों में दीख पड़ती है।

गुरुजन के सानिध्य में लज्जा के स्वाभाविक उदय का चित्र अनेक कवियों ने प्रस्तुत किया है।

- १ जाति हुती गुरु लोगन में बहु आई गये हरि कुञ्ज गली में।
लाज सो सँहै चित न सकी, फिरि ठाढ़ी भई लगि आली अली सो।
- २ बठी हुती गुरु मण्डली में मन में मन मोहन को ना विसारति।
त्या नदराम भू माय गये बन ते, तहँ मोर पखा सिर धारत।
लाज त पीठ द बठी बधू पति मातु की आखि ते आँख न टारत।
सामु की नैननि की पुतरिन में प्रीतम को प्रतिबिम्ब निहारति।

उपयुक्त उदाहरणों में स्पष्ट है कि अथ के सानिध्य में भी प्रिय का देखने की इच्छा बनी रहती है, परन्तु इस इच्छा की पूर्ति लज्जा के कारण अथ माध्यम से कर ली जाती है। प्रिया प्रियतम को पढ़ती हुई छाया को सास की नेत्रों की पुतली में देख लेती है।

१ ज्यो-ज्यो परसत साल तन त्यो-त्या राख गोइ।

नवल बधू उर लाज ते इन्द्र वधू भी होइ।

ब्र० सो० का नायिका भेद पृ० २३६/११६ मतिराम

२ वन्त हर सामुहे तो अत हरे चद्रमुखी,

अन्त हरे वन्त तन वन्त हरे वामिनी।

नवरस पृ० १७३

(३) नेत्रों के माध्यम से अपनी अभिव्यक्ति को व्यक्त कर देने में भी प्रेक्षकों की कृपणता और अन्ध लोगो की उपस्थिति का आभास मिलता है।

बहति, नटति, रोमति स्निग्धनि, मिलनि, पिसति सज्जित ।

भर भोन म करत हैं नननि ही सब बात । बिहारी

(४) प्रिय के सानिध्य में लज्जा के कारण बाणी स्फुरित नहीं होती है, परन्तु प्रिय के चने जाने के पश्चात् इस लज्जा के प्रति मन में चिन्ता बनी रहती है। एक गोपी कथ्यमात्र से इस लज्जामूलक चिन्ता के भाव को व्यक्त करती है।

हाय इन कुञ्जनि में पलटि पघारे स्याम,

देखन न पाई वह भूरति सुषामई ।

आवन सम में दुखदायिनी भई री लाज,

चलन सम में चल पलन दगा दर्ई ।—द्विजदेव

इसमें सानिध्य के कारण नेत्रों का नय जाना और बिछोह के अवसर पर नेत्रों की खचलता व दगा देने की बात से लज्जा व्यंग्य रूप में वर्णित है।

(५) लीला' भलवार में मतिराम ने लज्जा का चित्रावन किया है। नायक की पगड़ी पहनती हुई नायिका देख लिय जाने पर सज्जित हो जाती है—

प्यार पगी पगरी पिय की घर भीतर आपन शीश सँवारी ।

एते में आगन ते उठिऊ तह आय गयो मतिराम' बिहारी ।

देखि उतारन लागी प्रिया प्रिय सौहन सो बहुदयो न उतारी ।

नननि बाल लजाइ 'रही, मुसकयाइ लई उर लाइ पियारी ।

उपयुक्त विचारा से स्पष्ट हो जाता है कि लज्जामूलक चेष्टा की अभिव्यक्ति में रीतिवादी नवियों ने उसके अभिधेय एवं व्यंग्य रूप को प्रस्तुत किया है। लज्जा के माध्यम से मन की सक्रोचमूलक प्रवृत्ति का आभास होता है। इससे इसकी अभिव्यक्ति अनुभावा में माध्यम से ही होती है। अतः अनुभावा द्वारा इसकी अभिव्यक्ति न होकर केवल कथन मात्र से लज्जा का वर्णन कर देना सौन्दर्य का अन्वय नहीं हो पाता है अपितु शारीरिक आकषक चेष्टाओं द्वारा इस लज्जा का सकेत देना सौन्दर्य एवं आकषण का कारण बनता है। ऐसी अनुभाव मूलक चेष्टाएँ प्रेक्षकों को कुछ जानना कुछ का आकर्षित होना, कथन की कृपणता और मन हो जाना मुख पर घूँघट ढाल लेना, पीठ फेर लेना, बाणी का स्फुरित न होना केवल नेत्रों से ही बात करना आदि का वर्णन किया गया है। इस लज्जा के दो कारण—स्वाभाविक एवं लोक-सानिध्य बताया जा चुका है। लज्जा का यह स्वरूप स्वकीया और परकीया

दोना में ही दीख पड़ता है। परकीया में अभिसार के समय लज्जा का कारण अथ लोगो द्वारा देख लिये जाने की आशंका है। इससे यह भयमूलक लज्जा है। स्वकीया में यह सामाजिक अपराध नहीं माना जाता है। इससे इस लज्जा से नायिका का आकर्षण बढ़ता है। स्वकीया या मुग्धादि नायिकाओं में अनुभावो के द्वारा लज्जा से उत्पन्न सौन्दर्य एवं आकर्षण द्वारा शोभा बढ़ गई है। इन्हीं अनुभावमूलक चेष्टाओं में 'निषेध का मौदर्य नायक के मा के उत्साह एवं आकांक्ष को बढ़ाकर नायिका के आकर्षण की अभिवृद्धि करने में सहायक होता है।

निषेध-मूलक सौन्दर्य—लज्जा के प्रकरण में यह स्पष्ट किया जा चुका है कि नायिकाओं में शालीनता के कारण अनेक अनुभाव या चेष्टामूलक आकर्षण पैदा होती रहती हैं। इन क्रियाओं के माध्यम से उनके मानसिक आकर्षण का ज्ञान होता है। लज्जा के उन्मत्त में अभिनव यौवन का आगमन महसूस होता है। इस वय की उपस्थिति एवं इससे उत्पन्न मानसिक आकुलता से उनमें आकर्षण की वृद्धि हो जाती है। इसका सम्बन्ध यौन भावना से बना रहता है। यही कारण है कि यौवन आगमन के पूर्व नायिका की इच्छाओं की वास्तविक अस्वीकृति और यौवन आ जान पर निषेध मूलक स्वीकृति या कृत्रिम अस्वीकृति प्रकट होती है। इससे प्रेम के ननो में प्रेमिका का आकर्षण बहुत बढ़ जाता है।

रीतिकाल में लज्जा से उद्भूत इस स्वीकृति मूलक निषेध का अच्छा प्रयत्न हो सका है। प्रायः किसी अशालीन काय की स्वीकृति देने में स्त्रियाँ अधिक लज्जा का अनुभव करती हैं। इसी से स्वीकृति देना उनके लिए बहुत कठिन काय हो जाता है परन्तु व्यावहारिक जीवन में स्वाकृति की महत्ता होने से साकेतिक स्वीकृति या निषेध मूलक स्वीकृति की परम्परा चल पड़ी होगी। गोपनीय कार्यों की स्वीकृति सामाजिक मर्यादा का उल्लंघन माना जाता है। इसी से ही मूलक ना की महत्ता बढ़ गई। इस अस्वीकृति से दो अभिप्रायों की सिद्धि होती है (१) नायक के मन में नायिका के प्रति आकर्षण की वृद्धि (२) अस्वीकृति के बाद अभिलाषा को व्यक्त करने का उचित अवसर मिलता है, क्योंकि इस निषेध में वास्तविकता न रहकर कृत्रिमता और शालीनता जय अस्वीकार ही अधिक रहता है।

रीतिकालीन ही मूलक ना के सौन्दर्यावन में दो प्रकार की पद्धति अपनाई गई है (१) वचन निषेध (२) क्रिया निषेध। इन दोनों में वचन निषेध में वाणी का प्रयोग किया जाता है। मुग्धा अथवा मध्या नायिकाओं का यह

निषेध उनकी वाणी से घाट गीता है। ऐसे निषेध का वणन दधि बेचन प्रसंग पर अथवा पारस्परिक छेड़ छाड़ की शीटा एव उल्लासमय वातावरण के बीच होता है। एक दो उदाहरण पर्याप्त होंगे—

१ नकु नेरे जाइ करि वातन लगाई करि,

कतु मन पाइ हरि वाकी गही बहिर्मा ।

सननि भरचि गई अगनि बक्ति भई

ननन म चाह कर, बँनन म नहियाँ । मतिराम

२ आई जु चालै गोपाल घरै ब्रजबाल बिसाल मृनाल सी बाँही ।

त्यो 'पद्माकर सूरति मे रति छबै न सक कित हूँ' पर छाँही ।

सोभित सभु मनो उर ऊपर मौज मनोभव की मन माँही ।

साज बिराजि रह्यो अखियानि मे, प्रान म बाहू जवान मे नोही ।

ब्रजभाषा साहित्य का नायिका भेद । पृ० २४२ छंद १२८, १२९

इन दोनों ही उदाहरणों में वचन निषेध के लिए प्रसंग एव छेड़ छाड़ के अवसर पर वर्णित है।

सहज स्वभाव के रूप में अभिलाषा मूलक निषेध द्वारा मुग्धा के मानसिक सौंदर्य का चित्राकन शशु कवि ने किया है।

'देख्यो चहै प्रिय की मुख प अखिया न कर जिय की अभिलाखी ।

चाहति शम्भु कहै मन म बतियान सो सो नहि जाति है भाखी ।

भेटिव का परक भुज प कहि जीभतैं जाइ नही-नही भाखी ।

नाम संकोच तुहँन बहु बलि आज दुराज प्रजा करि राखी ।"

ब्रजभाषा साहित्य का नायिका भेद । पृ० २४१

इस उदाहरण में अर्थ की प्रत्यक्ष सन्निधि के बिना ही प्रिय की काल्पनिक मूर्ति के प्रति अपनी अभिलाषाएँ व्यक्त की गई हैं। वह प्रिय के स्पर्श से उत्पन्न सुख का अनुभव तो करना चाहती है, परंतु उसकी जवान से 'नाही' शब्द का उच्चारण हो जाता है।

अभिलाषा मूलक वचन निषेध के अतिरिक्त प्रभावमूलक वचन निषेध का वणन किया गया है। इस वणन में निषेधगत सौंदर्य का प्रभाव बताया गया है।

१ सहि सुने घर कर गह्यो निष्ठा दिखी की ईठि ।

गहो ॥ चित नाहां करनि करि ललचौही दीठि । बिहारी

२ द गल बाँही जु नाही करो वह नाही गोपाल के भूलत नाही । देव

प्रथम उदाहरण में बताया गया है कि 'नाही' चित्त में गड़ जाती है

और दूसरे उदाहरण में नाही की स्मृति सत्त्व बनी रहती है। इन दोनों में

निषेध का प्रभावमूलक वर्णन किया गया है। मुग्धा और मध्या में यह निषेध स्वाभाविक शालीनता के कारण उत्पन्न होता है।

शालीनताजय लज्जा की अभिव्यक्ति वचन निषेध के प्रतिरिक्त क्रिया-निषेध द्वारा भी हो सकी है। यह अनुभाव मूलक निषेध है। इससे नायक के मन में नायिका के प्रति ललक का भाव उत्पन्न होता है और उसकी भावनाएँ उद्दीप्त होती हैं। इस निषेध की महत्ता प्रेम प्रसंगों पर अधिक बढ़ जाती है। यह निषेध कई रूपों में व्यक्त हुआ है।

१ नेत्रों के संचालन द्वारा निषेध।

२ विभिन्न अंगों के संचालन से निषेध।

३ क्रिया द्वारा निषेध।

नेत्र संचालन के माध्यम से व्यक्त निषेध का सौंदर्य अपूर्व होता है। इसमें भौंहों की विविध अवस्था द्वारा निषेध की अभिव्यक्ति होती है। विहारी ने ऐसे निषेध द्वारा एक आक्षेपक चित्र स्थिर किया है—

भौंहें नित्य मुन नटति, आखिन सो सपटाति ।

ऐँचि छुड़ावत कर इची आये आवति-जाति ॥

इसमें भौंहों द्वारा आस दिवाने में निषेध का यही भाव व्यक्त होता है। इस निषेध की अभिव्यक्ति 'सैन' द्वारा की गई है। नत्र-संकेत से मुख का ईषद विकास आक्षेपक को वर्णन में सहायक होता है। इस निषेध में गम्भीरता का भाव न रहकर मुसकान की तरलता और हृदय की प्रफुल्लता भी व्यक्त हो जाती है।

नेत्र से इतर विभिन्न अंगों के संचालन द्वारा निषेध की भावना व्यक्त हुई है। प्रायः इस निषेध में हाथा का प्रयोग होता है।^१ इसमें नायिका द्वारा कृत्रिम अवहेलना का भाव व्यक्त होता है। नायिका अपने अंगों को छिपा लेती है। प्रिय की दृष्टि के स्पष्ट का निषेध कर अपनी अस्वीकृति व्यक्त करती है।^२ मुख से शोध दिखाकर, हाथा से प्रिय के मुख को हटाकर या अपना मुख दूसरी तरफ करके निषेध के इसी भाव को व्यक्त किया गया है।

इन अनुभाव मूलक चेष्टाओं से भिन्न अन्य क्रियाओं द्वारा भी निषेध का आक्षेपक सौंदर्य व्यक्त होता है। नायक द्वारा पानी माने जाने पर नायिका

^१ अलक सवारन व्याज में परस्यो चहुत नपास ।

मृदुल करनि डारति मटवि रसमय कलह कजोल । ध्रुवदास

^२ जो अंग चाहत रसिक प्रिय इन नननि सा छवाई ।

सोठाँ सुंदरि पहिने ही, राखत बसन दुराई । ध्रुव० रस० पद ४०

उसके भावा की समझकर उसके पास नहीं जाती है और द्वार के पास ही जल रखकर चली आती है ।¹ उसकी इस निया म निषेध का सावैतिक अर्थ प्रतीत होता है । इससे अभिलाषा की वृद्धि और आकर्षण की प्रबलता बढ़ती है । इसी प्रकार कई अन्य कवियों ने भी प्रेम प्रसंग म निषेध द्वारा चेष्टा मूलक सौन्दर्य का अंकन किया है —

चंचल चतुर छरकायल छदीली बाम

अचल छुब न दीनौ स्याम अभिराम का ।

पाटी पग धरि गई चेटक सौ करि गई

नदी सौ उछरि गई, छरि गई स्याम को ।

ब० सा० का भेद पृ० २४०/१२२ कालिदास

इन पक्तियों से स्पष्ट हो जाता है कि निषेध मूलक सौन्दर्य की अभिव्यक्ति म कवियों ने अभिधा एवं व्यञ्जना का प्रयोग किया है । वचन निषेध म अभिधा और अनुभाव अथवा नायिका की क्रियाया द्वारा अभिव्यञ्जित निषेध म व्यञ्जना का प्रयोग हुआ है । इस निषेध की मृगधा या मध्या नायिकाओं की स्वाभाविक क्रिया कहते हैं । इस चेष्टा की अभिव्यक्ति म नायिका की शालीनता व्यक्त होती है । प्रायः यौवनायम पर शालीनता का यह भाव बड़ा प्रबल रहता है जो प्रमत्त बाम भावना की वृद्धि के साथ कम होता चला जाता है । इस निषेध म लज्जा प्रेम और विश्वास का अप्रबल भाव बना रहता है । इसी से इन निषेधों से नायक के मन मे विकर्षण का भाव उत्पन्न न होकर आकर्षण का भाव ही उत्पन्न होता है । इस आकर्षण की स्पष्ट अभिव्यक्ति पारस्परिक हास्य विनोद आदि म होती है ।

हास्य विनोद—पारस्परिक प्रेम भाव की पूरकता मे नायक-नायिका का हास्य विनोद दोनों के बीच हृदय की निष्पटता और एकता की अभिव्यक्ति करता है । प्रेम व्यापारो म हास्य विनोद से उसके घनत्व और आकर्षण म वृद्धि होती है । हास के द्वारा वाणी की मधुरता एक विशिष्ट अर्थ को व्यञ्जित करती है जिसका सम्बन्ध रहनेलि से होता है । हास्य विनोद मानसिक आकर्षण का बाह्य प्रकाश है, जो वचन वस्तुता अथवा वचन की

¹ केलि की रनि अघाने नही निन ॥ म लला पुनि घात लगाई ।

प्यास लगी कोऊ पानी द जादयो भीतर बैठि के बार मुनाई ।

जेठा पठाई गई दुलहो हेमि हरि हरै 'मतिराम पठाई ।

बाह व बाल प बान न दीनो मो मेह की देहरी पै धरि आई ।

मधुरिमा से व्यक्त हो जाता है। इस परिहास का उद्देश्य प्रिय की अवहेलना नहीं, अपितु प्रेम की अभिव्यञ्जना ही होती है। इसी से प्रेम पूरा हास्य-विनोद या नॉन-भोक वसह का कारण नहीं है, अपितु आवरण का साधन है।

रीतिवालीन हास्य-विनोद में कविया की भूल दृष्टि पारस्परिक आकर्षण के बताने में अधिक थी। वे नायक-नायिका की नाक-भोक एवं व्यंग्य विनोद का चित्र निम्नांकित रूप में प्रस्तुत करते हैं —

१ छेड़-छाड़ के रूप में-नियामूलक।

२ पटाक्ष या व्यंग्य मूलक।

३ प्रशंसा मूलक।

४ उपहास मूलक।

इनमें छेड़-छाड़ का रूप में चित्रित मोर-भोर द्वारा दाना के पारस्परिक प्रेम का गान होता है। शरीर एवं वचन दोनों की ही नियासीलता दिखाई गई है। इसका वर्णन तीन अवसरों पर हुआ है (१) श्रीकृष्ण और गोपी की पारस्परिक मोर-भोर में। (२) गोपी द्वारा श्रीकृष्ण की अचगरी का वर्णन सखी से करने में। (३) दान प्रसंग पर। इनमें पहले में शारीरिक प्रेममूलक छेड़ा और दूसरे में वचन की प्रगल्भता व्यक्त हुई है। एक-एक उदाहरण पर्याप्त होगा —

(१) वह सावरी कुछ की खोरि घचानक राधिका माधव भेंट भई।

मुनक्यानि भनी अँचरा की अली, त्रिबली की बलीपर दीठि गई।

महराई भुगई रिमाद 'ममारख' बासुरिया हसि छीनि लई।

भृकुटी मटराई गुपाल के गाल में आंगुली खाति गड़ाई गई।

(२) मेरी गन्नी उन चूनरी मोहन मैं हूँ गह्यो उनको तब फँटा।

मेरी गह्यो उन हारि भपेटि के, मैं हूँ गही बन माल भपेटा।

आजुलों वेनी प्रवीन सही जे भई सखियानि में घाल समेटा।

मोसा गह्यो अरी कौन की वेटी है मैं हूँ गह्यो तू है कौन को बेटा।

री० का० संग्रह पृ २१०

इनमें प्रथम उदाहरण में श्रीकृष्ण और राधा सम्भाव से छेड़-छाड़ में सलग्न हैं और दूसरे में एक दूसरे के उत्तर प्रत्युत्तर का वर्णन सखी से किया गया है। दोनों में ही सम्पूर्ण चित्र प्रस्तुत हो सका है। प्रेम पूरा विनोद का एक अच्छा पद देव ने लिखा है। सखिया के संग सावनी गली में जाती हुई राधा को जानकर श्रीकृष्ण आ जाते हैं और पुकार कर कहते हैं कि आप तो हमारा कोठ जान पहचान की मालूम पड़ रही हैं। इसे सुन राधा ने मुँह फेर कर उत्तर दिया कि आप यहाँ से चने जायें, आप हमें जानते हैं और मैं भी

आपको जानती हूँ ।' ^१ इस प्रसंग के सौंदर्य को एक भुक्तभोगी ही जान सकता है ।

दान प्रसंग पर बचन की प्रसन्नतापूर्ण परिहाम एक प्रेम पूर्ण फटकार से आक्षेपण की योजना की गई है । गोपी कहती है कि 'तुम्हें ही नई तरङ्गाई मिली है जो दिन रात छबें रहने हो । आप अपना दान तो और मुझे जाने दो । मैं तुम्हारी बातें अच्छी प्रकार जानती हूँ ।' ^२ इस बचन में नायिका की प्रगल्भता से सौंदर्य-चित्र मोटक हो जाता है । रसदान ने तो मतिराम के इस साकेतिक भाव को और स्पष्ट करने की चेष्टा की है । गोपी कहती है कि है काह ! यदि तुम दूध और माछन चाहते हो तो तुम जितना दूध पीना चाहो पीलो और जितना माछन चाहो छालो, पर तुम मुझसे हृदय की बात जानती हो । तुम गोरस' के माध्यम से जिस रस को चाहते हो वह तुम्हें रस मात्र भी प्राप्त न हो सकेगा ।

'छीर जा चाहन छीर गहे, ए जू लेहु न बेतव छीर अचही ।
चाखन व हित माछन माँगत, खाहु न माछन बेतिक छँही ।
जानत हैं जिय नी 'रसवानि सु बाहे को णतिक बात बढँही ।
गोरस के मिस जो रस चाहत, सो रस बाहू जू नेक न पढी ।'^३

बचन माधुर्य एवं द्वयापेक्ष रूप में प्रयुक्त 'गोरस शब्द से अभिध्वज्य नारमक सौंदर्य स्पष्ट होता है । प्रगल्भता पूर्ण फटकार द्वारा शृङ्गारिक चेष्टामें

^१ लागी प्रम होरि होरि सानिरी हूँ कठि भाई
नेहू सो निहोरी जोरि भाली मनभावती ।
उतते उताल 'देव भाये नन्द साल
इत सँहि भई बान नव साल सुख सानती ।
बाहू रहो देखिके कहीं से भाई को हो तुम,
सागनि हमारे जान कोई पहिचाननी ।
प्यारी बह्या फेरि मुख हरि जू चलेई जाहु,
हमें तुम जानत तुम्हें हूँ हम जानती । देव

^२ तेसी करो करतूति बलाय त्यों नीकी बढाई सहों जग जातें ।
भाई नई तरुनाई तिहारो ही, ऐस छक चितबो दिन रात ।
सोजिये दान हों दीजिय जान, तिहारी सब हम जानति धातें ।
जानी हमें अनि व बनिता जिनसी तुम ऐसी करो बलि बातें ।

मनिराम

^३ रीति काव्य ग्रन्थ स पृष्ठ ३३२/१६ रमछानि

का सौन्दर्य व्यक्त हो जाता है। श्रीकृष्ण स्वयं भी छेड़ छाड़ करने में प्रगल्भ हैं। मूल कवि ने लिखा है कि मुस्कराकर बोलने को तत्पर छबीली के कुचों के बीच में ताक कर कृष्ण काकरी मार देते हैं और वह हाँ या ना कुछ भी न कहकर द्विविधा की स्थिति में पड़ी रह जाती है।^१

कटाक्ष या 'यग्य' रूप में छेड़-छाड़ की प्रवृत्ति भी प्रेममूलक ही कही जायगी। यह प्रवृत्ति दो रूप में सक्षित होती है (१) नायिका द्वारा नायक पर कटाक्ष करना। (२) सखी द्वारा नायिका से परिहास करना।

नायिका द्वारा नायक पर कटाक्ष प्रायः रति चिह्नो के देखकर किया है। इस कटाक्ष में नायिका की नायक के प्रति अवहेलना व्यक्त की गई है। इसका उद्देश्य उसका अपमान करना नहीं है अपितु इससे उसकी अभिलाषा बतानी है और वह नायिका की ओर आकृष्ट होता है। इस प्रकार का वर्णन रीतिकाल में अधिक हुआ है। बेनी प्रवीन का एक उदाहरण ही पर्याप्त होगा —

घाव हँसी हमें देखत जालन भाल में दी ही महावर धारी।

एत बड़े ब्रजमंडल में न मिली कहुँ मागेहुँ रचक रारी।

रीति काव्य संग्रह पृष्ठ २४८

इस उदाहरण में रति चिह्नो को देखकर श्रीकृष्ण की रसिकता पर करारा व्यंग्य किया गया है। इसकी घोट साथे हृदय में जाकर प्रविष्ट हो जाती है और श्रीकृष्ण निरुत्तर हो जाते हैं।

सखी द्वारा इसी प्रकार के रस प्रसंग के संकेत से भावनाओं का सौम्य व्यक्त किया गया है। गीते के दिन बिछुवा पहनाते समय सखी परिहास के माध्यम से कटाक्ष करती है कि "यह बिछुवा प्रियतम के कानों के समक्ष सदा बजता रहे।" इसे सुनकर बनावदी क्रोध से नायिका अपना हाथ खलाना चाहती है, परंतु हाथ उठ ही नहीं पाता है।^२

- ^१ मुरि मुसकाई के छबीली पिक्-बनी नक,
करत उचार मुख बोलन को बाक री।
ताक री कुचन बीच काँकरी गोपाल मारी,
साँकरी गली, मे प्यारी हाँ करीन ना करी।

री का स पृ ३६७

- ^२ बचन के बिछुवा नहिरावत प्यारी समी परिहास बढायी।
पीतम लौन समीप सदा बज या कहि के पहिले पहिरायी।

मनिराम-री का कवियों की प्रेम व्यञ्जना पृ १८६ से

प्रशंसामूलक हास्य में अंगों की विशेषता को व्यक्त करते हुए छेड़छाड़ से उत्पन्न विनोद की अभिव्यक्ति हुई है। इसमें एक ओर श्रौष्ठ्य को छेड़ा जाता है और दूसरी ओर उसी प्रशंसा की जाती है। रघुनाथ कवि की गोपी कहती है कि "ह बड़ी आँखा वाले ग्वाल तू खड़ा हो जा मैं तुमसे कुछ कहना चाहती हूँ।"¹

उपहास के द्वारा हास्य विनोद के भाव व्यक्त किये गये हैं। यहाँ चेष्टा के द्वारा मानसिक भावनाओं का प्रकटीकरण है। यह उपहास श्रौष्ठ्य के छलापन और उनके रंग का किया गया है। श्रौष्ठ्य एक ओर तो छला बनते हैं और दूसरी ओर कामरी आड़ हुए हैं। उनके इस विराधी स्वरूप का दखकर गोपियाँ उपहास करती हैं कि हम बश में घूमते हुए तुम्हें लज्जा नहीं प्रतीत होती है 'एसे ही डोलन छन भये, तुम्हें लज्जा न आवन कामरि आड़े।'² एक अन्य गोपी श्रौष्ठ्य के काल रंग का उपहास करती हुई अपनी प्रेम मूलक भावना व्यक्त करती है कि हे कृष्ण तुम्हारे स्नान करन से ही कालिन्दी काली हो गई है यदि इस कालिन्दी में भूत से भी साही घातूँ तो कानी हो जायगी। यदि यह साँवरन रंग मेरे सुन्दर घना में लग जायगा तो मेरे घना की गोराई समाप्त हो जायगी।

हानई हान निहारद स्याम कलिन्दी ग्याम भद बहुत है।

घागहु घायह। मा मैं पटू ता यहै रंग मारिन मैं मरसहै।

माँबरे अंग का रंग बटू यह मर मुअगन में लगी जम्।

छन छोलेत मुआम जा माहि ता मानन मर माराद न रहै।³

इन विचारों में स्पष्ट हो जाना है कि मानसिक आकषण की अभिव्यक्ति में हान-निहारन पूरा आभास एवं छन्दो द्वारा मन की दूरी हटकर निकटता बटू जाता है। काविक चेतना से निम्न इनके स्वरूप अस्तित्व की कल्पना मनावलानिह दृष्टि में उचित नहीं कहा जा सकती है कि न तो मोक्ष की जनक चेतना का मुखिया के तब काविक और मानसिक चेतना में बँटकर स्पष्ट किया गया है। कारण यह है कि कवन शारांगि घातूँ हा सब कुछ नहीं

¹ रीभी मन्द गी भागी मनह या बानी के रंग आगर भार।

टाढ़ हा तमा बनेग बटू दस शाय बस दहा घाँगि कार।

है मानसिक आकषण का भी मत्सर निर्विवाद रूप से है। अब वाचिक चेष्टा का संकेत करके इस प्रसंग को समाप्त किया जायगा।

वाचिक चेष्टा—मानसिक भावा की अभिव्यक्ति वाचिक चेष्टा द्वारा भी की गई है। वाचिक चेष्टा का अर्थ वचन द्वारा मानसिक भावनाओं की अभिव्यक्ति है। यह वचन चेष्टा द्वारा प्रकट होने वाली मन का श्रिया है। इस दो रूपा में देखा जा सकता है (१) वचन विदग्धा नायिका में (२) स्वर माधुर्य में।

वचन विदग्धा नायिका अनुराग से पर पुष्प के अनुराग विषयक काय को सम्पन्न करती हुई संकेत स्थल समय आदि का ज्ञान करा देती है। वचन का यह विदग्ध दो प्रकार में व्यक्त हुआ है। (१) अन्ध सखी के माध्यम से (२) स्वयं नायिका के नायक से निवर्तन करने पर।

(१) अन्ध सखी के माध्यम से व्यक्त वचना में सहेत की चचा की गई है। कृष्ण को आया जानकर नायिका अपनी सखी से ऊँचे स्वर में कहती है कि मैं तारा की छाया में कानि नहाऊँगी, तू भी बशीबट पर मुझ मिल जाना।^१ इसी प्रकार घर में पिछवारे स्थित कृष्ण को जानकर दूसरा गोपी 'देवी के घौन्रे' की पूजा करने की बात कहकर संकेत स्थल का ज्ञान करा देती है।^२ ऐसे प्रसंगों पर साक्षात् संकेतित अर्थ से भिन्न एक प्रतीयमान अर्थ का अभिव्यञ्जनात्मक सौंदर्य भी वर्तमान रहता है। कभी नायक की धार से भी दूती द्वारा संकेत स्थल का ज्ञान करा दिया जाता है।^३

(२) स्वयं दूतिका का काय करती हुई कृष्ण को मोदीहन के बहाने से आमन्त्रित करने में यही वचन विदग्ध दिखाई पड़ता है।

१ जब लौं घर को घनी आवै घर, तब लौं इतनी करि दबो करी।
 'पद्माकर ये बछरा, अपने बछरान के संग भरैबो करी।
 अब औरन के घर सा हम ते तुम दूती दुहावनी लवी करी।
 नित साभ सकारे हमारी हहा, हरि गया भले दुहि जबो करी।^४

१ ब्रजभाषा साहित्य का नायिका भेद पृ० २७३

२ सुन्दर शृङ्गार पद ७१

३ नखन से फूलि रहै, फूलन के पुज घन
 पुजन में होति जहा दिन हू में राति है।
 ता बन की बाट कोऊ संग न सहेली साथ,
 कसे तू अनेनी दधि बेचन को जानि है।

रमणज २६७ मतिराम

४ ब्र० साहित्य का नायिका भेद प २७६/२७४

२ कवि 'भाव' चराय ल भावनी है भर वांछनी पौरि सुहावनी है ।

मन भावनी दहीं दुहावनी में, यह गाय तुही प दुहावनी है ।^१

वचन वदाम्य के साथ ही नायिका के स्वर का माधुर्य भी नायक को आकर्षित कर लेने का साधन है । उसके कण्ठ स्वर को सुनने में नायक की उत्सुकता व्यक्त हो जाती है । उसकी वाणी की रसालता स्निग्धता, प्रफुल्लता, प्रभृतमयता आदि गुणों से नायक का मन आकृष्ट हो जाता है । ऐसा उदाहरण ऐतिहासिक काल में भी देखा जा सकता है । दूसरी ओर नायक के वचन माधुर्य का रस लेने के लिये नायिका भी अनेक उपाय करती दीख पड़ती है ।^२ इस प्रकार स्पष्ट हो जाता है कि वाचिक चट्टा या स्वर माधुर्य आकर्षण को बढ़ाने में सहयोग देने वाली नियायमा के रूप में ग्राह्य है । इसमें वचन विदग्धा नायिका का सौन्दर्य अधिक होता है । भाव प्रकाशन की इस वाचिक क्रिया से मन का अनुराग व्यक्त हो जाता है और स्वर माधुर्य से मन लिचकर एक दूसरे पर केन्द्रित हो जाता है ।

(ख) सामान्य चेष्टा—

चेष्टापरक सौन्दर्य विवेचन के आरम्भ में सम्पूर्ण शृंगार मूलक चट्टाओं को विशेष चेष्टा और सामान्य चेष्टा में विभाजित किया गया था । विशेष चट्टा को तीन वर्गों—वाचिक मानसिक और वाचिक—में विभाजित करके उनका विश्लेषण प्रस्तुत किया जा चुका है । महा इन चेष्टाओं में अनेक सामान्य चेष्टाओं का संक्षिप्त संकेत करके प्रबंध का शृङ्खला का बनाये रचने का प्रयास किया जायगा ।

सामान्य चेष्टा के अंतर्गत मौखिक अवस्था के अलंकारों का ग्रहण हुआ है । इस अवस्था में अनेक शारीरिक एवं मानसिक परिवर्तन होते हैं । इन परिवर्तनों से नायिका के व्यक्तित्व में मोहकता आ जाती है । वह आकर्षक प्रतीत होने लगती है । यह परिवर्तन सभी नायिकाओं में समान रूप से होता है । इन परिवर्तनों का ज्ञान उनकी अनेक चेष्टाओं से होता है । इन चेष्टाओं में भी समानता रहती है । अपनी इस सामान्य स्थिति के कारण ही इहे सामान्य चेष्टा के अंतर्गत माना गया है ।

इन अलंकारों की संख्या बीस मानी गई है । इनमें तीन कोटियाँ

^१ ब्रज साहित्य का नायिका भेष प २७७/२७६

^२ बतारस लालच लाल की, मुरली धरी चुवाय ।

--- भीटनि हैं, दैन बहै, नटि जाय । बिहारी

भगज, अयलज और स्वभावज की गई हैं। भगज मे हाव, भाव, हेला की गणना होती है। अयलज म शोभा, कान्ति, दीप्ति आदि अलंकार की गणना होती है। ये शारीरिक गुण हैं जो अपने आप ही स्वाभाविक रूप म नायिका मे उत्पन्न हो जात हैं। ये कृति साध्य नहीं है। इनका विकास चेष्टा क रूप म न होकर गुण के रूप मे हाता है। इससे चेष्टापरक क्रिया के अन्तगत इनका समावेश नहीं हो सकता है। लीला विलास विच्छिन्ति, विव्वोक, किल किंचित्, विभ्रम ललित विहृत, मोट्टायित कुट्टमित आदि की गणना स्वभावज अलंकारों के अन्तगत होती है। ये अलंकार स्वभाव सिद्ध होत हुए भी कृति साध्य हैं। यौवनावस्था म स्वभाव से ही इसकी उत्पत्ति होनी है फिर भी इनमे यरन की महत्ता बतमान रहती हैं। ध्यान रखने की बात है कि भगज और स्वभावज अलंकारों द्वारा व्यक्त विभिन्न चेष्टाओं म शारीरिक व्यापार की प्रधानता बनी रहती है। शरीर का कोई न कोई भग इनका आधार बना रहता है।

भगज अलंकार अपने नाम से ही शारीरिक महत्ता का प्रतिपादन करत हैं। यह कामज अलंकार है। इनम समोग की इच्छा को प्रकाशित करने वाले भकुटि नेत्र आदि क विलम्ब व्यापार का 'हाव' कहत हैं। यह स्वाभाविक चेष्टा नायिका की भाव भगिमा द्वारा प्रकट हानी है। इससे उसका सौंदर्य बढ जाता है। इन चेष्टाओं की महत्ता शृङ्गाररस म ही रहती है, अय रसो म नहीं। भाव यौवनारम्भ पर निर्विकार चित्त म उत्पन्न हुए प्रथम काम विकार को कहत हैं। इन दोनों म हाव म शारीरिक व्यापार और भाव मे हृदय की प्रधानता रहती है। हाव की योजना रीतिवालीन साहित्य म अधिक दीख पडती है। बिहारा, मतिराम और दव की हाव योजना आकषक है। यह स्त्रिया की एक स्वाभाविक शृङ्गार चेष्टा है। मानसिक व्यापार ही भ्रू-निमेषादि से प्रकट होकर हाव बना को धारण करत हैं। दोनों का एक एक उदाहरण लें—

- (१) हौं अलि आज बडे तरके भरि के घट गोरस को पग धारो ।
त्यो कव को धौं खर्यो री हुतो, पद्माकर मोहित मोहिनी वारो ।
सांकी खोरि मे कांकी की करि चोट चला फिर लौटि निहारो ।
ता खिन तें इन आविन ते न बड्यो वह माखन चालन हारो ।
- (२) गहि हाय सो हाय सहेली के साथ म आवति ही बुधमानु लली ।
मतिराम सुवात ते आवन नेरे, निवारति औरनि की प्रवली ।
लखि के मनमोहन सो सकुची, बह्यो चाहति आपुनि ओट लली ।
चित्त चोर लियो रंग जोरि निया मुख मारि बड्ड मुमक्यात लली ।

प्रथम उदाहरण में काँवरी मारकर पुनः लौटकर देलना मोहक 'हाव' की योजना करता है और दूसरे में वृषभानु लली व निर्विषार चित्त में मनमोहन का प्रेम उत्पन्न होना संक्षेप की अभिव्यक्ति हो गई है जिससे शारीरिक व्यापार व रूप में वह मुग़ माँड कर मुस्कराती हुई चली जाती है। इस चेष्टा से आनन्दपण बढ़ता है। इससे ग्रह सौन्दर्य बढ़कर चेष्टा हुई। 'हाव मूलक' प्रागिक चेष्टा ही सुव्यक्त हाव-रूढ़ता बही जाती है।

‘भाग के भीरु अभीरनि भ गहि मोरिनि स गई भीतर मारी ।
भाई करी मन की पछारर ऊपर डारि प्रवीर की भोरी ।
छोनि पितम्बर बम्बर स मु विन दई भीडि बपालन रोरी ।
नन नचाइ बही मुसनाइ सला फिर भाइया खेलन हारी ।

उपयुक्त उदाहरणों से स्पष्ट है कि अगज अलंकारों की योजना में रीतिकालीन कवियों ने सदम विशेष या एक सयुक्त का समावेश कर दिया है। इसीसे इन नायिकाओं में इन चेष्टाओं द्वारा अपनी अभिव्यक्ति को प्रकट करने का बल सभी कविता में मिला है। ये नायिकाएँ भ्रू, नेत्रादि का स्वच्छन्दता से प्रयोग करके नायक को रिझाने में सदैव तत्परता दिखाती हैं। उनके इस विलासभक्त आनन्दपण और सौन्दर्य का बढ़ानेवाली चेष्टाओं में मुग़ की प्रवृत्तियाँ पूर्णतः लीन पड़ती हैं। रीतिकालीन इन अलंकारों में अभिव्यक्ति-आत्मक सौंदर्य भी पूर्णतः दीप्त पड़ता है जिससे प्रेमिका के हृदय की सजीवता मूर्तिरूप धारण करके स्पष्ट हो जाती है। उसमें विषय-विधायिनी शक्ति एवं गुण से इसका महत्त्व बढ़ जाता है। प्रायः ऐसे प्रसंगों पर वातावरण की सृष्टि द्वारा मादकता की सृष्टि की गई है।

स्वभावज अलंकारों में लीला विलास आदि केवल दश अलंकारों की ही गणना होगी। साहित्यदर्पण वार द्वारा कहे गये शेष तपन, मोग्धम आदि में काव्यिक चेष्टाएँ सुव्यक्त न होकर मानसिक भावाँ की ही प्रधानता होती है। इससे उनकी गणना चेष्टा के अन्तर्गत नहीं होती है। स्वभावज अलंकार स्वाभाविक होते हुए भी कृति के द्वारा साध्य है। इनमें लीला विलासादि में शारीरिक व्यापार रहता है और मोहक, कुटुमित, विचोक, विह्वल मानसिक भावों की अभिव्यक्ति करने वाले व्यापार हैं। रीतिकालीन काव्य में इन अलंकारों का स्वच्छन्दता के साथ प्रयोग किया गया है।

इन सभी अलंकारों द्वारा शारीरिक क्रियाओं से सौंदर्य की अभिवृद्धि होती है। इन अलंकारों का व्यापार की दृष्टि से अनेक भागों में बाँट सकते हैं—

(१) त्वरामूलक चेट्टा में 'विभ्रम' का नाम लिया जा सकता है। प्रिय भागमन प्रसंग पर जल्दी के कारण वस्त्रभूषणादि को भ्रम भ्रमों में धारण कर लिया जाता है। इसकी प्रतिक्रिया में सखियों का उपहास भ्रमवा विनोद का भाव छिपा रहता है। इसमें एक ओर प्रसन्नता और दूसरी ओर नायिका की जल्मीबाजी का मजाव रहता है। यथा —

स्याम सो बेलि करी सिगरी निशि सावन प्रात उठी पहराय क।
आपने चीर के घोखे बधू, पहिरो पट पीत भद्र भहराय कैं।
बांधि लई बटि सो बनमाल न बिबिनी बाल लई ठहराय क।
राधिका के रसरङ्ग की दीपति सग की हरि हँसी हहराय कैं।

रस रत्नाकर पृ० २३२

(२) प्रसाधनमूलक चेट्टा में विच्छिन्ति और ललित की गणना होगी। कान्ति को बढ़ाने वाली मूल्य रचना 'विच्छिन्ति'^१ कही जाती है। स्वाभाविक शोभा होने पर ही आवश्यक एक मूल्य रचना सौन्दर्य की वृद्धि कर सकती है। सयोग के अवसर पर शृंगार द्वारा भ्रम का विनाश भ्रूविस्वास की मनोहरता और प्रांगिक क्रियाओं की सुकुमारता 'ललित'^२ कही जाती है। इन दोनों में ही शारीरिक रचना द्वारा स्वाभाविक सौन्दर्य को बढ़ाने की चेट्टा की जाती है। इससे सौन्दर्य साधक इन चेट्टाओं द्वारा सयोग का आकर्षण बढ़ता है।

(३) अनुकरणमूलक चेट्टा में 'लोसा' का नाम लिया जा सकता है। इसमें रम्य वेश, क्रिया और प्रेमपूर्ण वचना द्वारा नायिका और नायक के

^१ बारने सबल एक रोरी ही की भाटपर,
हा हा न पहिरि आभरन और भ्रम मे।
स्वेत सारी ही सो सब सा तो रम्यो स्याम रग,
स्वेत सारी ही मे स्याम रग लाल रग मे। मतिराम

^२ सजि ब्रजचंद प चली या मुखचंद जावो
चंद चादनी को मुख मंद सो भरत जात।
कहै 'पदमाकर' त्यो सहज सुगंध ही के,
पुज बन कुजन म वज से भरत जात।
घरत जहाँ ही जहा पग है पियारी तहाँ,
मजुल मजीठ ही के माठ से घरत जात।
बारन ते हीरा सेत सारी की विनारिन ते,
हारन ते मुक्ता हजारन भरत जात।

पारस्परिक अनुकरण की महत्ता होती है। वेप परिवर्तन द्वारा नई कांति एवं छवि को धारण करने की भी चेष्टा की जाती है। इससे एक दूसरे के भिन्न रूप का आस्वादन मिल जाता है।¹ सीला के द्वारा प्रेम व्यापार में सादृता उत्पन्न हो जाती है और नायक-नायिका की निवृत्ता बढ़ती है। यह प्रेम भाव की अभिवृद्धि करने वाली चेष्टा है।

(४) अभिव्यक्ति मूलक चेष्टा में भावा का वाह्य प्रकाशन किया जाता है। इसमें कुट्टमित, बिम्बोक और विह्वल की गणना होगी। कुट्टमित में निषेध का सौंदर्य रहता है। यह रति को बढ़ाने वाली एक कृत्रिम क्रिया है। प्रिय के द्वारा केश स्तन, मुस, अघर आदि काम अंगा के स्पर्श से हृदय में प्रसन्न हात हुए भी कृत्रिम अनिच्छा का अंगा के संचालन और सात्कार आदि के द्वारा व्यक्त किया जाता है। इसमें भावा की अभिव्यक्ति विपरीत व्यापार द्वारा की जाती है, परंतु उसका उद्देश्य प्रतिकूलता उत्पन्न करना न होकर नायक की भावनाओं को अधिक उद्दीप्त करना होता है। 'बिम्बोक' में रूप और प्रेम गव के कारण अथवा पति की रसिकता के कारण उसका अनादर कर दिया जाता है। इसमें मानसिक लगाव बना होते हुए भी केवल वचनों द्वारा प्रिय का अनादर करके उसके दोष का कथन किया जाता है। यह भी कुट्टमित की ही भांति स्वीकृतिमूलक अस्वीकृति पूर्ण क्रिया है। कुट्टमित में वचन निषेध या अनुभाव निषेध होता है और बिम्बोक में अवहेलना मूलक निषेध होता है। रीतिकाल में बिम्बोकगत इस निषेध की चार प्रकार की प्रवृत्तियाँ वर्णित हैं—

1 रूप रच्यो हरि राधिका को उनहु हरि रूप रच्यो छवि छावत ।
गावत तान तरंग दुहु दुहु भाव बताय दुहुन रिभावत ।
र्यों 'भुवनश' दुहुन के नन, दुहुन के आनन प ठक सावत ।
छाई रही छवि बैसेई री, सुना जो हूती चंद बकोर कहावत ।

2 तेरा परतीति ना परति अब समुल हू,
छैन जू छबोले मरी छूत्रे जिन छतियाँ ।
रात सपने में अनु बैठी मैं तदन सूने,
गोपाल तुम मेरी गहि लीनी बहियाँ
कहै कवि ताप तब असो-तैसो कि-ही अब,
बहत न बनि आव तैमी हम पहियाँ ।
तुम न विहारा नकु मानो मन हारी अरु
बहि नहि हार रही नाही अरु नहियाँ ।

(क) विपरीत लक्षणा द्वारा अस्वीकृति से स्वीकृति का बोध करा देना । इसमें स्पष्ट रूप से किसी वाक्य को करने के लिए नायिका मना करती है परंतु उसके इस निषेध से भ्रामत्रण की ध्वनि निकलती रहती है । प्रयुक्त त्रिया शब्दों से निषेधात्मक अर्थ न निकलकर स्वीकारात्मक अथवा भ्रामत्रण देने वाला अर्थ ध्वनित होता है—

‘ऐ अहीर वारे तो सा जोरि कर कोरि कोरि
बिनय सुनावों बलि बासुरी बजावें जनि ।
बासुरी बजाव ता बजाव मो बलाय जानै,
बड़ी बड़ी आखिन त एक टक लाव जनि ।
लाव तो लाव टक ‘तोप’ मोसो कहा काम,
परि नाम दौरि-दौरि मेरी पौरि आवें जनि ।
आव है ता आव हम आदबो बबूलो पर
मेरे गोरे भान में असित गात छवाव जनि ।

इस छंद में निषेध द्वारा सभी क्रियाओं को सम्पन्न करने का निमंत्रण देना स्पष्ट रूप से व्यंजित है । इनका विपरीत लक्षणा से अर्थ सफरकर यह भाव होगा कि हे अहीर के बालक इन सभी क्रियाओं को तू अवश्य सम्पन्न करले ।

(ख) रूप अथवा प्रेममविता द्वारा प्रिय का अनादर करके अपने प्रेम भाव की अभिव्यक्ति की जाती है ।^१ प्रायः रूप लुब्ध नायक नायिका के सौंदर्य की प्रशंसा करता है । नायिका समान रूप में प्रयुक्त प्रसिद्धतम उपमानों की महत्ता को जानकर भी उस समता से अपनी अप्रसन्नता व्यक्त करती है । इस अप्रसन्नता में अपने प्रेम अथवा रूप के गव की भावना रहती है । दिये गये उदाहरण में राधा कहती है कि श्रीकृष्ण नित्य ही मेरे मुख को चन्द्रमा के समान कहते हैं तो फिर मेरा मुख देखने की क्या आवश्यकता है वे तो चन्द्रमा ही देखा करें ।’ इन पक्तियों से स्पष्ट है कि इस अभिव्यक्ति में नायिका का असीम विश्वास वर्तमान है । उसी के बल पर वह गव से युक्त इन वचनों के बोलने का साहस संचित कर पाती है ।

(३) प्रिय के उपहास द्वारा उनका अनादर करने की चेष्टा में भी ‘विदोष’ की अभिव्यक्ति होती है । यह प्रेम व्यंजक अभिव्यक्ति कही जा सकती

^१ मेरो मुख अंद सो बताव ब्रजचंद रोज,
वही ब्रजचंद तू सा अंद देखिबो कर । रस रत्नावली २३०

है। इससे विनोद के साथ ही मन के प्रेम भाव की सादृश्य एवं गहन अनुराग का गान हो जाता है।

ऐसे ही बोलति छैत भये, तुम्हें साज न आवति बामरि पीड़।

रस रत्नावर पृ० २२६

इस प्रेमपूरा मीठी किन्हीं म अनुराग लिप्त हृदय वरबस स्पष्ट हो जाता है।

(४) प्रेम मविता का आवाग पूरा अनुराग भी इसी भाव की प्रति व्यक्ति करता है। सोती हुई नायिका का शृङ्गार नायक करता है। इसी बीच में वह जाग जाती है और भौंहों की भगिमा तथा मनबोले बचन से अपने रूप का गुमान यत्न कर देती है—

‘जागि परी ‘मतिराम’ सरूप गुमान जनावति भौंह के भगनि।

साल सो बोलति नाहिन याल, सु पोछनि आँखि अगोछति भगनि।

इस उदाहरण से स्पष्ट है कि नायक के प्रसाधन की स्पष्ट स्वीकृति न देकर अपने प्रेम भव के कारण अनानुर द्वारा अस्पष्ट स्वीकृति देती है।

‘विह्वल’ म शालीनता का भाव वर्तमान रहता है। इस शालीनता में ‘लज्जा’ की उत्पत्ति होती है। लज्जा के कारण अभिलाषा का अभिव्यक्त न हो सकता ही विह्वल कहा जाता है। यह एक मानसिक भाव है जो चिन्ता के रूप में अभिव्यक्त होता है। प्रायः मुग्धा नवोत्पन्न नायिकाएँ प्रिय के समक्ष अपनी अभिलाषा को लज्जा के कारण यत्न नहीं कर पाती हैं। उनके मन की बातें मन में ही रह जाती हैं, प्रिय के ज्ञान व वात् अनभिव्यक्त अभिलाषा ही चिन्ता में बन्त जाती है। वचन और नेत्रा का असहयोग ही इसका मुख्य कारण माना जाता है। यथा—

बोलि हारै कोविल बुलाय हारे केकी गन

सिखै हारो सखी सब जुगुति नई नई।

द्विजदेव’ की सौ लाज बरिन कुसग इन,

अगन ही आपने अनीति इतनी ठई।

हाप इन कुञ्जलि म पलटि पघारे स्याम

देखन न पाई वह भूरति गुधा मई।

भावन समै म दुखदायिनी भई री लाज

चलन समै में चल पयेन दगा दई।

इसके अंतिम पंक्ति में सज्जा और चंचल नेत्रों के असहयोग की भावना को स्पष्ट किया गया है। इसी असहयोग के कारण नायिका ने अपनी चिन्ता व्यक्त की है।

(५) वैशिष्ट्यमूलक चेष्टा में विलास, विलम्बित और मोट्टापित आते हैं। इन तीनों चेष्टाओं में प्रिय सम्बन्ध से एक विशेषता उत्पन्न हो जाती है यह मानसिक भावों की अभिव्यक्ति में सहायक होती है। प्रिय के दर्शन से अथवा संयोग से स्थान, आसन, मुख नन्दादि की चेष्टाओं में तात्कालिक उत्पन्न वैशिष्ट्य को विलास कहते हैं। यह वैशिष्ट्य अवस्थागत,^१ प्रीत्युक्तमूलक^२ और प्रेम व्यञ्जक^३ हो सकता है। अवस्थागत वैशिष्ट्य में प्रिय दर्शन से उत्पन्न प्रवृत्ति और दर्शन की अभिलाषा बनी रहती है। निम्नी बहाने से प्रिय दर्शन का अधिक से अधिक लाभ ले लेने की चेष्टा की जाती है। प्रेम व्यञ्जक चेष्टाओं में पारस्परिक प्रेम चेष्टाओं का वैशिष्ट्य रहता है। इन सभी विशेषताओं से युक्त चेष्टा को 'विलास' कहा गया है।

'विलम्बित' में भाषा की शक्तता का वैशिष्ट्य होता है। प्रेमाधिक्य के कारण विपरीत भावा की स्थिति भी बनी रहती है। भय प्रीति, परिहास आदि अनेक भाव व्यक्त हो जाते हैं। अतः प्रिय समागम से उत्पन्न प्रसन्नता के कारण गव, अभिलाषा, कृत्रिम स्नान मुखराहट भृकुटि, भय, त्रास क्रोध आदि की मिश्रित क्रिया को 'विलम्बित' कहते हैं। इन क्रियाओं द्वारा प्रेम के आधिक्य की व्यञ्जना होती है। छेड़छाड़ मूलक, या परिहास मूलक क्रियाओं द्वारा भी प्रिय की ओर से किसी प्रकार के अनिष्ट की आशंका नहीं रहती है। इसी से नायिका की प्रगल्भ चेष्टाएँ भी वर्णित होती हैं। ऐसी

१. भाइ है खेलन फाय इहाँ, वृषभानु पुग लैं मल्ली मग लीने ।
त्या 'पद्माकर' गावती गीत, रिभावति भाव बताय नवीने ।
नचन की पिचकी वर मे लिये केसर के रंग से भग भीने ।
छोटी सी छाती छुटी अतर्क, अति बँस की छोटी बड़ी परवीने ।
२. बँसुरी सुनि देखन दौरि चली, जमुना जल के मिस बेगि तबै ।
नवि देव सखी के सकोचन सो, करि ऊठ सु ओसर को वितवै ।
वृषभानु कुमारि मुरारि की ओर, विलोचनि कोरनि सा चितवै ।
चलिये को घरै न करै मन नैकु घरै फिर फेरि भर रितवै ।

३. हँसि-हँस कर बातें रगीले दोऊ मदमाते ।

गौर स्वाम अभिराम भग भग हिय उमग बाढी, अतिसरस पास ललचाते ।

चेष्टाया मे प्रिय को देखकर मुसकराना, भृकुटि मटवाना, गाल में अंगुली गढ़ा देना आदि क्रियाओं का वर्णन किया गया है।¹

‘मोदयित’ में भावा के गोपन के लिये चेष्टा की जाती है। प्रायः देखा जाता है कि प्रिय सम्बन्धी अपनी आभक्ति के व्यक्त हो जाने पर स्त्रियाँ उसे छिपाना चाहती हैं। यह भावना दो रूपों में प्रकट होती है (१) धन्य भास्कता दिखाकर (२) किसी माध्यम से भावा को छिपाकर।

प्रियतम से सम्बन्धित चर्चा के विभिन्न अवसरों पर उसे सुनने में दक्ष चित्त होती हुई भी ऊपर से सुनने में अरवि या अयमनस्कता दिखाई जाती है। यही अयमनस्कता उसकी इस चेष्टा को आवश्यक बना देती है।

अय माध्यम से अपने भावों को छिपाने की चेष्टा की जाती है। श्याम को देखकर शरीर में कम्प का भाव उत्पन्न हो जाता है परन्तु शीत का नाम लेकर नायिका सिर पकड़ कर बैठ जाती है —

श्याम विलोकत वाम से भयो कम्प तन आय ।

शीत नाम ले लाज ले, बठि गई सिर नाय ।

गोपन की यह प्रवृत्ति सखिया के समक्ष और स्वयं प्रिय से भी छिपाने में दीख पड़ती है। सखियों से छिपाने की चेष्टा का वर्णन बिहारी ने गमिष्यत् पतिव्या के प्रसंग पर किया है। चलन का चलना सुनकर नायिका की पलकों में आँसू झलक आते हैं परन्तु वह जमुहाई लेकर सखियों से आँसुओं को लक्षित होने से बचा लेती है।²

प्रिय से अपनी भावनाओं को छिपाने में भी यही प्रयास नायक नायिका दोनों द्वारा किया जाता है। दोनों एक दूसरे के रूप को सुनकर मानी सग ही रहने लगे हैं वे दोनों अंग में उत्साह बढ़ाकर ध्यान में ही एक दूसरे को देखने

¹ वह साकरी कुञ्ज की खारि अचानक, राधिका माधव भेट भई ।
मुसकमानि भली अँचरा की अनी, त्रिवली की बली पर दोठि गई ।
महराई भुकाई रिसाई ममारन वामुरिया हसि छीनि लई ।
भृकुटी मटकाई गुपाल के गाल में अंगुरी ग्वालि गढ़ाई गई ।

² चलन चलन सुनि पलन में अमुवाँ भनक्यौ आइ ।

, गई ललाई न सखिन हूँ भूठे ही जमुहाइ । बिहारी

संग जाते हैं,^१ परन्तु इसका ज्ञान किसी को भी नहीं हो पाता है। यह भी एक विशिष्ट क्रिया है। इन्हीं क्रियाओं के माध्यम से सौंदर्य की अभिवृद्धि की जाती है।

इस विवेचन से स्पष्ट हो जाता है कि संयोग के अवसर पर विभिन्न भ्रातृकारिक चेष्टाओं द्वारा नायिका को आकर्षक बनाने की चेष्टा की जाती है। शारीरिक सौंदर्य की अतिशय रमणीयता और चेष्टामूलक अनुभावों की सफलता से ही प्रिय के सदर्भ में नायिका का यौवन अनुकूल भावों को उद्बुद्ध करने में सहायक सिद्ध होता था। इसी से रीतिवालीन कवियों ने नायिका के गुणमूलक एवं चेष्टापरक विविध हावों द्वारा उसकी नैसर्गिक शोभा को और अधिक भादक बनाकर उसके सौंदर्य के माध्यम से नायक को आकर्षित करने में अपने अनुभवगत रसिकता का मूल रूप प्रस्तुत कर दिया है। इन आत्मगत तत्त्वों के साथ बाह्य तत्त्वों द्वारा भी रूप सौंदर्य की अभिवृद्धि की जाती है। ऐसे तत्त्वों में प्रसाधनगत सौंदर्य और तटस्थ सौंदर्य का नाम लिया गया है।

प्रसाधनगत सौंदर्य—

शारीरिक एवं मानसिक सौंदर्य के उत्कृष्ट के लिये दो प्रकार के साधनों का संकेत किया जा चुका है। इनमें सौंदर्य साधक कुछ उपकरण भ्रातृम्बन के शरीर से सम्बन्धित होते हैं और अन्य शरीर से बाहर अपना स्वरूप अस्ति रखते हैं। इस दृष्टि से इन उपकरणों को आत्मगत और बाह्य उपकरण कहते हैं। आत्मगत उपकरण भ्रातृम्बन के शरीर से सम्बन्धित होने से स्वाभाविक या निमग्नगत उपकरण हैं। इनमें गुण और चेष्टा का बलन अभी तक किया जा चुका है। गुण यौवनावस्था में स्वतः ही स्फुरित हो जाते हैं। इन गुणों में रूप सौंदर्य शोभा छवि नवीनता आदि तथा यौवनावस्था के स्वभावज भ्रातृकारों की गणना होती है। चेष्टा मानसिक भावों को प्रेषणीय बनाने के लिये कायिक क्रियाएँ हैं। इनसे व्यक्तित्व का आकर्षण बढ़ता है और नायिका की इन क्रियाओं से नायक के मन में प्रेम एवं रतिभाव की उद्दीप्ति होती है। इन चेष्टाओं को 'कामज' चेष्टाओं का नाम देना असंगत नहीं कहा जा सकता है। ये आत्मगत चेष्टा होने से स्वाभाविक या नैसर्गिक है।

आत्मगत चेष्टाओं से इतर भ्रातृम्बन में स्थित न रहने वाले सौंदर्य

^१ रूप दुर्द्ध को दुर्द्धन सुयो मु र्है तव तें मनो संग सदा ही।

ध्यान में दोऊ दुर्द्धन लखै, हरये अग धग उछानी। पदमाकर

साधक उपकरणों को वाह्य साधन माना गया है। इन साधनों द्वारा प्राप्त सौन्दर्य अर्जित सौन्दर्य है। वाह्य होने के कारण इन उपकरणों को सौन्दर्योत्पत्ति का कृत्रिम साधन मानते हैं। ऐसा होने पर भी सौन्दर्य को बताने में इनकी महत्ता निर्विवाद है। इन उपकरणों में प्रसाधनगत उपकरण एवं तत्सम साधना की चर्चा होगी।

प्रसाधनगत उपकरणों के अन्तर्गत पोडश शृंगार का वर्णन होता है। यह वर्णन अनेक कवियों ने किया है। सभी न सोलह शृंगार प्रसाधनों को बताया है परन्तु उनके नामों में कहीं कहीं अन्तर दीया पड़ता है। आचार्य बलभद्र ने मञ्जन चौर, हार तिलक अञ्जन कुण्डल नासा मीत्तिक, केश, कञ्चुक, सुगन्ध ककण, चरणराग मन्त्रला, ताम्बूल दपण आदि को पोडश शृंगार कहा है।^१ उज्ज्वल नीलमणिनार के अनुसार स्नान केशरचना अंगराग कुसुम हाथी में कमल ताम्बूल, बिन्दु चिबुक, अञ्जन आदि पोडश शृंगार हैं।^२ रामचन्द्र वर्मा ने उपटन, मञ्जन मिस्सी, स्नात मुगसन केश विद्यास, माँग भरना, अञ्जन, महावर बिंदी तिल मेंहदी गन्ध द्रव्य आभूषण, फूलमाला और पान रचना को पोडश शृंगार कहा है।^३ रीतिकालीन कवियों में केशवदास^४ सरदार कवि^५ बलभद्र^६ आदि ने पोडश शृंगार का वर्णन किया है। कबीर^७ जायसी^८, तुलसी^९ चन्द्र बरदाई^{१०} और दोला मारू रा दूहा^{११} में पोडश शृंगार

^१ आचार्य मञ्जन चौर हार तिलक नेत्राञ्जन कुण्डल, नासामीत्तिक केशपाशरचनासलञ्चुक नूपुरी। सौगन्ध करकङ्कण चरणयोरंगोरणमेखला। ताम्बूल करदपण चतुरता शृंगारकी पोडशा। बलभद्र

^२ उज्ज्वल नील मणि-पृ० ७७ निणय सागर प्रेस।

^३ प्रामाणिक हिन्दी कोशा समा १९८० वि० पृ० ४७।

^४ केशव अथावली-भाग १ रसिक प्रिया छन्द ४३ स० विश्वनाथ प्रसाद

^५ रसिक प्रिया टीका पृ० ५१

^६ बलभद्र पृ० २६६ छन्द ६५ पूना विश्वविद्यालय हस्तलिखित प्रति

^७ कबीर प्रथावली पृ० ७४ ना० प्र० समा १९२८।

^८ जायसी प्रथावली पृ० १३१ चौथा सस्वरण ना० प्र० समा।

^९ रामचरित मानस पृ० १३६ स० १९८० वि० समा

^{१०} काशी से प्रकाशित पृथ्वीराजरासो पृ० ६६-६८।

दोला मारू रा दूहा छन्द ३६४

की चर्चा है। प्रसिद्ध संगीतज्ञ तानसेन ने भी इन शृङ्गारो की चर्चा की है।^१

इन शृङ्गारों के नाम में कहीं कहीं अंतर है, परन्तु इसका सत्या के सम्बन्ध में किसी प्रकार का कोई मतभेद नहीं है। सभी लोगो ने शृङ्गार प्रसाधना की सत्या सोलह मानी है। इन प्रसाधनों के प्रयोग एवं उद्देश्य में भी समान भाव दीव्य पड़ता है। सभी विचारकों ने इसके सौंदर्य साधक गुण का अनुमादन किया है। इनमें धारण करने के अनेक उद्देश्य बताये जा सकते हैं। शृङ्गार मूलक य प्रसाधन रस की दृष्टि से उद्दीपक और रूप के उत्कपक हैं। नायिका भेद की दृष्टि से इन्हीं प्रसाधना से नायिका की विशेष स्थिति और भेद का ज्ञापन होता है। वस्त्रादि प्रसाधना से शरीर के विभिन्न अंगों की रक्षा उपगूहन, यौन अंगों का आकषक प्रदर्शन और नायक को आकृष्ट करने की चेष्टा की जाती है। वेश रचना द्वारा शासीनता की रक्षा और सौमित्र मयादा का पालन किया जाता है। इन उपकरणों से सहज एवं नसर्गिक सौंदर्य की वृद्धि होती है आत्मभवन की मानसिक स्थिति का प्रकाशन होता है नायक का आकषण एवं उसके प्रेम की उद्दीप्ति होती है अलंकरण प्रवृत्ति का विकास होता है और प्रेम के प्रकाशन में इनका योग रहता है। मूलतः इन प्रसाधना से प्रमुख दो उद्देश्यों की सिद्धि होती है (१) शारीरिक सौंदर्य की अभिवृद्धि करना (२) विशेष अभिप्राय एवं भाषा की अभिव्यक्ति करना। इन्हीं दोनों उद्देश्यों का संकेत यहाँ होगा।

१ प्रसाधनों का अभिप्रायमूलक प्रयोग —

पौडश शृङ्गार के अंतर्गत वस्त्र आभूषण और अंग लगाये जाने वाले उपकरणों का संकेत किया जा चुका है। इन उपकरणों का सामान्य प्रयोग शरीर को सजान अथवा आकषक बनाने के लिये होता है परन्तु कभी-कभी इनसे एक विशेष अभिप्राय की सिद्धि होती है। ऐसे स्थलों पर वस्त्राभूषण या अंग प्रसाधक उपकरण नायक अथवा नायिका की विशेष मन स्थिति या अवस्था का व्यक्त करने हैं। वस्त्रों की विभिन्न स्थितियाँ अन्तःप्रवृत्ति को व्यक्त करती हैं। उदाहरणार्थ नीची बंद का खुलना अथवा उसका बसकर बंधा होना मेखला का शिथिल होना या विगलन, कञ्चुकी के बंद टूटने आदि में नायिका की परिवर्तित होती हुई धारणा पुष्ट हो जाती है। इसी प्रकार प्रसाधक उपकरणों के अस्थान अथवा विपरीत स्थान पर लगने से भी नायक के चरित्र और नायिका का प्रतिचित्रण सम्भावित हो जा सकता है। नायक के मस्तक पर महावर आया में पीक अथवा म अञ्जन और अंगों में अंग स्त्री के आभूषणों या वेणी के दाग उमरे वदुनायकत्व की सूचना देते हैं। इस दृष्टि से

^१ अकबरी दरबार के हिन्दी कवि पृ० १७६ सरयूप्रसाद अग्रवाल

विचार करने पर आभूषणों व अथ प्रमाद्यन उपकरणों के दो अभिप्राय हो सकते हैं —

(१) सौंदर्य वृद्धि के उपकरण के रूप में ।

(२) भाव या स्थिति के बोधक उपकरण के रूप में ।

इन दोनों अभिप्रायों की अभिव्यक्ति मध्यकालीन साहित्य में हुई है । शृङ्गार का सौंदर्योत्कषण रूप सर्वविदित है परंतु यही शृङ्गार कोप विधायक रूप से भी प्रस्तुत हुआ है । वही पर उल्लास को सूचित करता है और वही विपरीत मानसिक भावों की अभिव्यक्ति हो जाती है । इससे शृङ्गार द्वारा मानसिक भावों की व्यञ्जना हानी है । इसी रूप में यहाँ पर शृङ्गार का विचार होगा ।

शृङ्गार एक प्रसाधनों की भाव बोधकता — शृङ्गार एक अथ प्रसाधनों द्वारा दो प्रकार की भाव स्थितियों का चित्रण हुआ है ।

(१) उल्लासमूलक स्थिति ।

(२) दुःख मूलक मानसिक स्थिति ।

प्रिय के मिलन का अभिनाया अथवा उसकी सम्भावना मात्र से हृदय में जा प्रसन्नता होती है, उसका ज्ञान वस्त्राभूषणों से हा जाता है । किसी विशेष परिस्थिति में आभूषण आनंद को उत्पन्न करने वाले होते हैं । ऐसा प्रायः अभिसारिका अथवा आगत पतिका नायिका के प्रसंग पर देखा जा सकता है । स्वकीया नायिका की सज्जा से प्रिया प्रियतम के सम्मुख का ज्ञान होता है । मानवती नायिका का प्रसाधन अभिप्राय विषय की अभिव्यक्ति करता है । इससे स्वीकृति अथवा निषेध का आभास मिल जाता है । इस प्रकार का ज्ञान काव्य अभिप्राय के नाम से बनाया जा सकता है । इसका मध्यकाल में निम्न लिखित रूपों में प्रयोग हुआ है ।

(१) रति अथवा प्रेम के प्रसंग पर वस्त्रों की स्थिति का वर्णन है । अगिया या कचुकी नायिका की रतिमूलक भावनाओं की बाहिका होती है । प्रिय के मिलन की सम्भावना से अगिया के वस्त्र का टूटना या उसमें कसाव आ जाना मानसिक उल्लास का चानक है ।^१ मिलन की अवस्था में मानसिक

^१ (क) कमि आई कचुकी उनमि आया दाऊ उर ।

नवरस तरंग-वेनी-१५/८८

(ग) भावनी धारन हा मुनिज उरि एमी गई हृद धामता जो गुनी ।

कचुकी हूँ मैं नहीं मन्गी वन्गी कुच की धव तो मई दो गुनी ।

मिन्गारीनाम १ १२४/१६३

उत्साह के कारण स्तनो भ उभार का आ जाना स्वाभाविक हो सकता है, रन्तु इसी वान को बनाकर सचमुच मे अगिया को फटता हुआ वरुण कर ना केवल अतिशयोक्ति मात्र ही हो सकती है कयाकि शोक-व्यवहार मे ऐसा ही देखा जाता है ।

इही वरुण के द्वारा मानसिक उत्साह का वरुण दूसरे ढंग से भी किया गया है । प्रिय के मिलन पर गाठ का शिथिल हो जाना नायिका की वीर्यति का सूचक है । स्वकीया नायिका या मुग्धा की विभिन्न क्रियाया इसका पान होता है । नीबी बंद का शिथिल होना, उसकी गाठ खुलना, गते हुए यौवन और रनि इच्छा का प्रकाशन माना जा सकता है —

१ गति भारी भई, विधि कीबी कहा, कसि बांधत हूँ कटि नीबी उहै ।

भिक्षारीदास

२ घरी घरी यह घाघरि परति ढीलियँ जाति ।

पद्याकर प्रयावली ८५।३१

३ प्रिय भेटिने को उमगी छतियाँ सु छिपावती हेरि हियो हसिक ।
अगिया की तनी खुलि जाति घनी, सुवनी फिरी बाधनि है कसिक ।

सुजान० ३५-२१ दव

४ ललकि गहति ललि लाल को, लली कचुकी बंद ।

मिस ही मिस उठि उठि हँसति अली चली सानंद ।

भिक्षारीदास १ ६४।४५

उपयुक्त चौथे उदाहरण मे लाल' का लेखकर कचुकी के बंद का छूना गति इच्छा का प्रकाशन है । इसी प्रकार नीबी का स्पश उसका उन्साना या जीचना आदि रागदीप्त स्थिति का सूचक है ।^१ कभी-कभी इनकी विपरीत क्रियाया द्वारा असहमति की सूचना मिल जाती है । जैसे नीबी की शिथिलता

^१ भारि डार्यो पुलक प्रसेद हूँ निवारि डार्यो

रोके रसना हूँ त्यो भरी न कछू हागी रो ।

एतै पै रह्यो न भान मोहन लहू पै भहू

हूक हूक हू के जो छदक भई आगी रो ।

पद्याकर अ० १४७/२७६

^२ (क) कसिब मिस नीबिन के छिन तो, अग अगन दास दिखाइ रही ।

भिक्षारीदास

(ख) जो वधि ही वधि जान है

ज्यो ज्यो सुनीबी तनीन की बाधनि छोरनि ।

से रति इच्छा का प्रकाशन होता है उसी प्रकार उमका कसकर बँधा हाना नायिका के शोध का सूचक है। ऐसी स्थिति में या तो उसके मन में मान की प्रवृत्ति रहती है या असहमति की भावना बाध करती है।^१ हार के कारण करने में गाढ़ा निगल क बाधक होने से इसे भी असहमति का सूचक ही माना जाता है और उसके न पहनने से आतिथ्य की कामना व्यक्त होती है।^२ इस प्रकार यह स्पष्ट है कि वस्त्राभूषणों द्वारा मन की उल्लासमय स्थिति का ज्ञान होता है।

इस उल्लास के कारण आगिज परिवर्तना का वरुण रीतिकाल में हुआ है। अनुकूल एवं प्रतिकूल स्थितियाँ में शरीर में कसाव आ जाना तथा कृशता का वरुण हुआ है। प्रिय मिलन की अनुकूल स्थिति में आगिक परिवर्तन भाग सूचक होते हैं और प्रतिकूल परिस्थिति में अग की कृशता प्रधान हो जाती है। अनुकूल स्थिति में आनंद का अनुभव होता है जो कई रूपा में प्रकट हो जाता है। इसमें उमग से शरीर में पुष्टता आ जाना का वरुण है फलस्वरूप बल्य आदि दृढ़ जात है।^३ अग में धिरकन उत्पन्न हो जाती है। यह धिरकन आनंद को व्यक्त करती है। अग में उमग आ जाती है कचुकी कसने लग जाती है दोना कुछ उकम आत हैं।^४ यह सभी वरुण आनंदमूलक है। कहीं कहीं दुख मूढ भावना भी व्यक्त हो जाती है।

वस्त्राभरणों द्वारा दुख की व्यञ्जना प्रापित पतिरा नायिका के प्रसंग पर होती है। अग स्वला पर कटण या उर आदि की शिथिलता विरह जय कृशता का सूचक हो जाती है। यथाय जगन् में इसकी वास्तविकता न रहते हुए भी नागात्मज जगन् में इसका प्रतीकात्मक महत्त्व विरह की अभिव्यञ्जना के लिए होता है। इसमें विरह जय दीवल्य की उत्कृष्ट भावना व्यक्त हो जाती है। बहुधा प्रोपित पतिरा नायिका के प्रसंग में आभरणों के

^१ ऐस समय मुभायन ही सौ, मिला मनभावन सो मन भारे।
मान गा जानि मुजान तय, अगिया की तनी न छुटी जब छार।

मनिराम-रमराज ६६/१२७

^२ और निगार सज ता सजी इक हार हहा हियर मति गरी।

पद्माकर अथावनी-१०८/२२२

^३ सरवा मारी सीमत मुनहि आगम नाह।

तरवा बनया कचुका र की परनी बाँह। रामसहाय सतगद २५२

^४ (क) भावन का मुनि आगम आनंद अग्न अग्न में उमझा है। रमराज

(ख) कमि आद कचुका उकमि आया दोऊ कुच

रमि आ बनया गा पमि आया भुजयप। नरस-बनी १५/८८

शिथिल हो जाने का वरण है ।¹ केशवदास ने राम की कृशता का वरण मुद्रिका के माध्यम से उत्तम व्यंग्य प्रणाली में किया है ।²

विचारो की यह प्रतिकूलता कोप 'यञ्जक' रूप में वर्णित है । प्रायः भोग चिह्नों को देखकर नायिका के मन में विपरीत विषयक भावनाएँ उत्पन्न होती हैं । ऐसे स्थलों पर प्रसाधन मौखिक बद्ध बन होकर नायिका के त्रोंव की व्यञ्जना कराने में समर्थ हो जाते हैं । प्रसाधक उपकरणों का इस स्थिति में वरण कई रूपों में किया गया है ।

(१) स्वकीया नायिका के रति प्रसंग पर आभूषणों से कई ग्रथों की सिद्धि बताई गई है । नायक द्वारा नायिका के शृङ्गार में प्रेमाधिक्य की व्यञ्जना होती है । विपरीत रति की अवस्था में वेप परिवर्तन रीतिकाल का एक प्रिय विषय रहा है । इससे नायक के ऊपर नायिका के पूर्ण आधिपत्य की व्यञ्जना हा जाती है । मतिराम तोप आदि अनेक कविश्री ने इस प्रकार का वरण किया है ।³ इस वप परिवर्तन से नारी का कामाधिक्य की 'यञ्जना' होती है । कभी कभी बहुनायकत्व के प्रसंग पर यह वेप स्वकीया के मान का कारण बन जाता है । बहुधा भून या असावधानी के कारण नायक के शरीर पर प्रसाधन चिह्न रह जाते हैं । स्वकीया के प्रसंग पर यह उसकी लज्जा का कारण बनता है क्योंकि समाज के प्रति गोपनीयता का भाव स्थिर नहीं रह पाता और उसकी क्रियाश्रु का ज्ञान सबको हा जाता है ।⁴ नायिका का वप परिवर्तन उसके

¹ दास चली करते बलया, रसना चली लक त लाया अवारन ।

प्राण के नाथ चले अनतै, तनत नहि प्राण चले केहि कारन ॥

मिखारीदास प्र० १, १३२/१६६

² तुम कहि बोलत मुद्रिके मौन होति यहि नाम ।

ककन की पदवी दई तुम बिनु या कहै राम । केशव-रामचन्द्रिका ।

³ (क) राधा हरि हरि राधिका बन आये सकेत ।

दम्पति रति विपरीत सुख सहज सुरति हू लत ।

विहारी रत्नाकर दोहा १५५

(ख) राधे हरि हरि राधे रूप की सुरति कीह,

रति विपरीत विपरीत रति हू गई ।

ताप-सुधा निधि ११२/३३१

⁴ लाल भाल बिंदी दिय उठ प्रात अनसात ।

लोनी लाजनि गटि गई लसे लाग मुसकात । मतिराम सन० दो० ६५०

अनुराग का सूचक है।^१

खण्डिता प्रसंग पर नायक के शरीर पर ये प्रसाधन बाप को बढाने वाले होते हैं। इसकी दो प्रकार की प्रतिविया वर्णित है (१) अनुत्साह मूलक (२) व्यग्य मूलक। अनुत्साह की स्थिति में नायिका कुछ न बोलती हुई भी अपने मान को उदासीनता के माध्यम से प्रकट कर देती है। व्यग्य में बचन और क्रियाया द्वारा यह भावना व्यक्त की जाती है। क्रिया द्वारा मान का दर्शन सूर ने एक स्थल पर बहुत अच्छा किया है।^२ बचन द्वारा मान एवं व्यग्य दोनों की ही सूचना मिल जाती है। यथा —

(१) पलनु पीक अजन अघर, घर महावर भाल।

आजु मिल सुभली करो, भले बन ही लाल।

वि० रत्नाकर दाहा २२

(२) आव हँसी हम देखत सालन भाल म दीही महावर घोरी।

एन बडे प्रज मण्डल म न मिली कहुँ रचन मगिहु रोरी।

नवरस से

पहले उदाहरण में प्रसाधनमूलक व्यग्य है और दूसरे में स्पष्ट रूप से नायक का अपराधी मित्र करते हुए उस पर व्यग्य किया गया है। इन उदाहरणों में प्रसाधन द्रव्यों के अस्थान या विपरीत स्थान पर लग जाने के कारण ये कोप विधायक मण्डन हो जाते हैं। नायक की पलका पर पान का पीक, भाल व अंगुलियों में महावर अंग पर आभूषण या अंगों के दाग इत्यादि भाव की उद्दीप्त करते हैं। ये मण्डन विपरीत रति व समय स्वयं लगाये जाते हैं या परकीया के सम्पर्क में अनायास लग जाते हैं। स्वकीया व सम्बन्धों में ये आनन्द विधायक और परकीया सम्बन्ध में कोप विधायक हो जाते हैं। इन मण्डनों के अनिरिक्त वस्त्राभूषणों का शृङ्गारिक प्रसंगा पर साकेतिक महत्त्व होना है।

रीतिकालीन काव्य में कई आभूषणों की ध्वनि प्राप्ति व सम्बन्ध में विशेष सावधानी बरती जाती थी। ध्वनि दो प्रसंगा पर विशेष ध्वन्या की सूचक होती थी —

^१ मरे सिर नसी लग, यो बहि बाधी पाग।

सुदरि रति विपरीत में, प्रकट कियो अनुराग।

मतिराम सतसई सप्तक दाहा ३६७

^२ प्यारी चित रहा मुझ पिय को।

अजन अघर कपालन विन्न, लाग्यो काहुँ तिय को।

× × × × × ×

तुरत उठी दरपन कर लीहा देखा बदन सुधारी। सूरसागर

(१) सयोग प्रसंग पर ।

(२) अभिसार प्रसंग पर ।

सयोग के अवसर पर किंकिणी के मुखर हाने या नूपुर के मौन होने में विशिष्ट साकेतिक प्रसंगों की अभिव्यक्ति होती थी। बिहारी और पद्याकर आदि ने इसके द्वारा विशिष्ट भावों के उद्बेक की अभिव्यञ्जना की है।^१ प्रायः किंकिणी बजने के माधुर्य से विपरीत रति की वल्लभा की जाती थी।

अभिसार के अवसर पर विशिष्ट प्रकार के वस्त्र या आभूषण पहन जाते थे। उनकी व्यावहारिक उपयोगिता सवभाय थी। अभिसार की क्रिया परकीया सम्बन्ध से ही होती थी। अतः इसमें गोपनीयता को इसका अनिवार्य स्वरूप मानते थे। इसी गोपनीयता के निये कृष्णाभिसारिका काले रंग के प्रसाधन, शुक्लाभिसारिका श्वेत प्रसाधन और दिवाभिसारिका दिन की उज्ज्वलता में मिल जाने वाले सौन्दर्य के उपकरणों का प्रयोग करती थी। इन तीनों प्रकार की अभिसारिकाएँ अपनी गति को गुप्त रखने के लिये शब्द या भनकार करने वाले आभूषणों को यथा सम्भव दूर रखती थी। मुग्धा नायिका में किम्बक अधिक होने के कारण पूरुषतया ऐसे आभूषणों का बहिष्कार हो जाता था।^२ प्रीटाएँ आभूषणों की भनकार से चिन्तित नहीं होती थीं 'गूजरी बजाव रख रसना सजाव कर छूरी भनकाव गरी गहति गहकि क'।^३

अभिसार के समय परिस्थिति में मिल जाने वाले वस्त्राभूषणों पर ध्यान जाता था। सामाजिक नियमों के विपरीत होने से अभिसार को सब स्वीकृति प्राप्त नहीं थी। इसी कारण गोपनीयता की भावना से युक्त आभरणों को धारण करने की परम्परा चल पड़ी। कृष्णाभिसारिका साँवरी होकर

^१ (क) करत कुलाहल किंकिणी, गहौ मौन मजीर ।

बिहारी रत्नाकर दोहा १२६

(ख) कहँ पद्याकर त्यों करत कुलाहल,

न किंकिनी कतार काम दुदव सी द रही । पद्याकर

^२ किंकिनी छोरि छपाई कहूँ कहूँ बाजनी पायल पाँय ते नाही ।

लाजनि ॥ गडि जात कहूँ अडि जाति कहूँ गज की गति भाई ।

बैस की थोरी किसोरी हरै हर या विधि नद किमोर पै भाई ।

पद्मनकर ग्र० १३०।२३०

^३ देवकृत सु० विनोद ६१।५६

श्याम के पास अभिसरण करती है।¹ शुक्लाभिसारिका के श्वेत पुष्प, श्वेत अम्बर धारण करने का वर्णन है। वह भनकार वाले आभूषणों को दूर करके श्रीकृष्ण के पास ऐसे आती है कि कोई उसे देख नहीं पाता।² यहाँ स्पष्ट रूप से प्रसाधन सामग्री का अंतर वर्णित है। परिस्थिति के अनुसार गोपन मनोवृत्ति की प्रेरणा से सामाजिक विधि निषेधों के पालनाथ दुग्ध घवल साड़ी, पुष्पा या मोती के आभरण तथा श्वेत वस्त्रों का प्रयोग होता है। दिवाभिसारिका के प्रसंग पर इन वस्त्राभरणों में पुनः परिवर्तन हो जाता है। त्रि के प्रकाश में जरतारी की साड़ी का प्रयोग वर्णित है।³ क्योंकि इसकी भलमसाहट प्रकाश में मिल जाती है। ग्रीष्म ऋतु में दिवाभिसारिका का वर्णन होना है। इस ऋतु में ध्वनि करने वाले आभूषणों की भनक तीव्र गति से चलती हुई वायु में मिलकर धलग से श्रुति गोचर नहीं हो पाती। इससे आभूषणों के धारण में ध्वनि विषयक सावधानी की अपेक्षा भी हो जाती है।⁴

अतः स्पष्ट है कि वस्त्राभरण एवं प्रसाधन सामग्रियों का उपयोग रूप को आकर्षक बनाने और विशेष परिस्थिति में अपनी मनोवृत्ति को व्यक्त करने के लिये होता है। वस्त्रादि के आकर्षक गुणों के कारण यह सौंदर्य वृद्धि में सहायक होता है। भाव या परिस्थिति के बोधक रूप में वस्त्रादि से नायक या नायिका के चरित्रिक गुणा पर प्रकाश पड़ता है। भिन्न परिस्थिति में भिन्न आभूषणों की मनोगत भावा की अभिव्यक्ति करते हैं। इनसे मानसिक उत्साह

¹ सामरी पामरी की द लुही बलि, सामर प चली सामरी हूँ क।

पद० प्र० १३३।२४३

² सिख-मख पूवन के भूषण विभूषित क,
बाँधि सीनी बलया विगत कीही बजना।
तापर रँवारयो रोउ अम्बर को डम्बर,
सिपारी श्याम सन्निधि बिहारी बाहू न जनी। मिसारी० प्र० १२५।१६७

³ सारी जरतारी की भनक भनकति तसी
केसर को घग राग काहा सब तन में।

सौंदर्य सखि की बिखरि ल दृगुज जानि

जागति जवाहिर जटिल आभरण में। सलित० मतिराम छ० ६०

⁴ मन्द मन्द चनी नन्दन प प्रवान बना आषम दुपहरी घरी रही है।
मन्दी नन्दन पदपन नन्दन मूवन प पूवन क भूषण गुणिय भरि रही है।
नुर भनक जम मनक ममार तार चहुँ धार भौरनि की भीर भरि रही है।

न३० तरंग २६।१७२

या क्रोध का आभास भिन जाता है। आभूषणादि का भावों की अभिव्यक्ति से सम्बन्धित यह विशेष उपयोग है। इनसे मानसिक प्रवृत्तियों का उद्घाटन होता है। यहाँ प्रसाधन बाह्य सौंदर्य का व्यञ्जक, हाँकर आन्तरिक भावनाओं का उद्घाटक है। अथ स्थलों पर शोभा विधायक उपकरणों के रूप में इनके प्रयोग का बखान है। वहाँ सौंदर्य साधक उपकरण होने से इन्हें प्रसाधन गत सौन्दर्य के अन्तर्गत माना गया है।

प्रसाधनों का सौंदर्य साधक प्रयोग

सौंदर्य-साधक प्रसाधन गत उपकरणों का बखान करते हुए रीति कालीन काव्य में निम्न प्रकार की पद्धतियाँ अपनाई गई हैं—

(१) पोडण शृङ्गार के परिगणन वाले छन्दों में सृजन से राधा अथवा अथ नायिका के सौंदर्य का बखान।

(२) एक या दो उपकरणों की सहायता से व्यष्टि रूप में सौंदर्य साधक उपकरणों का बखान।

इन दोनों पद्धतियों में प्रसाधना की गणना वाले छन्दों में कवियों ने अपने पोडण शृङ्गार के गान को ही लिखा है। ऐसे छन्दों से किसी प्रकार की कोई सौंदर्य वृद्धि नहीं होती। इनसे बस इन उपकरणों का गान मात्र हो जाता है। केशवनाम बलभद्र आदि कवियों ने इस प्रकार के छन्दों को प्रस्तुत किया है।^१ पद्माकर ने कुछ ही प्रसाधना का नाम लिया है। ग्वाल कवि

- ^१ (क) प्रथम सकल सुचि मञ्जन भ्रमल बास,
जावक सुदेश केश पाम को सुधारिबो।
अगराग भूषण विविध मुख-नाम,
राम-वञ्जल कलित सोल सोधन निहारिबो।
बोलनि हसनि मृदु चातुरी चित्तीनि चाह,
पल-पल प्रति प्रति पनिन्नत प्रतिपालिबे।
'बैसादास' राविलास करहु कुँवरि राधे,
इहि विधि सोलह सिंगार सिंगारिबो।

रसिक प्रिया

- (ख) करिदत धावन उबटि अग उबटन
मञ्जन क देह अगुछानु अगु छान है।
करिक तितक भाग पाटी पारा 'बलभद्र'
भली भाल बदन को बँदुरी बनाई है।

ने भी रसरंग में गणना वाले पद को लिखा है।¹ बक्सो हसराम के स्नेह सागर (पृ० ८०-८१) और सोमनाथ के रासपचाध्यायी² में भी गणना वाले उपकरणों का उल्लेख है। इन सभी प्रसंगों को देखने से स्पष्ट है कि इन अवतरणों द्वारा कवियों ने सौंदर्य साधना का प्रयास नहीं किया है, अपितु इन साधनों के वर्णन मात्र का ही उद्देश्य व्यक्त किया है। वही पूरा सोलह साधनों और वही छटा में आभास की आवश्यकतानुसार कम साधनों या उपकरणों का उल्लेख मात्र होने के कारण इन उपकरणों के प्रयोग से उत्पन्न सौंदर्य का बिम्ब विधान नहीं होना पाता। इससे परम्परा निर्वाह की शुद्धता और आचार्य स्व की प्रवृत्ति का ही सबत मिलता है। कुछ कवियों ने स्पष्ट रूप में प्रसाधक उपकरणों के प्रयोग से सौंदर्य बढ़ाने की चेष्टा की है।

मालम्बन व सौंदर्य का आरूपक बनाने के लिये आरम्भ से ही सौंदर्य प्रसाधना का प्रयोग होता रहा है। इनसे दो प्रमुख उद्देश्य की पूर्ति होती रही है। प्रथम शृङ्गारिक उपकरणों से अपने आभिजात्य तथा सौंदर्य का प्रकाशन और द्वितीय इनके प्रयोग से सुलभ अनुभूति की उत्पत्ति द्वारा नायक का आरूपण। इन दोनों ही उद्देश्यों में रीतिकालीन कवियों की सफलता असंगिध है।

मजन द नन दनि दगन बिबुन बिट्ट,
 अपर सम्भार की अधिन छवि छाई है।
 महती करन एहि मात्रि व महावर द,
 सोरह सिंगारन की मूल चतुराई है। रस रताकर ७०४

- 1 प्रथम हवाय और बुनि पहिराय माय
 बेनी क बनाय फूल मयनि गहत है।
 भांग भोगकून सौरि बजरा गुनध डार,
 पत्रावती करत कपोसन महत है।
 'ग्याम कवि बीरी ठोड़ी बिटु हार फूल,
 नंद बिबिनी महावर व धान' महत है।
 रास मन करत निहारन रहन माटि,
 मार है सिंगारन सिंगारन रहन है।

इन कवियों द्वारा प्रयुक्त शृङ्गार साधना की तीन कोटियाँ की जा सकती है—

(प्र) शरीर पर लगाय जाने वाले सौन्दर्य के उपकरण ।

(भा) शरीर पर धारण किये जाने वाले मौल्य साधक उपकरण ।

(इ) अय उपकरण ।

(प्र) शरीर पर लगाये जाने वाले उपकरण—ऊपर बताये गये सौन्दर्य साधक सोलह उपकरणों में से अनेक उपकरणों को शरीर में लगाकर सौन्दर्य की वृद्धि की जाती है । इन उपकरणों के योग में उनके उद्देश्य की दृष्टि से उन्हें तीन वर्गों में बाँट सकते हैं —

(क) मृदुता उत्पन्न करने वाले सौन्दर्य-साधक उपकरण ।

(ख) रूपावधेय को बनाने वाले सौन्दर्य साधक उपकरण ।

(ग) सौभाग्य सूचक सौन्दर्य साधक उपकरण ।

(क) शारीरिक कोमलता को बढ़ाने वाले उपकरणों का आलम्बन ही भिन्न स्वतन्त्र अस्तित्व होता है । इनके प्रयोग से शरीर कोमल, मसृण और स्पष्ट सुखद बन जाता है । इनमें उबटन, अङ्गराग और सुगन्धित द्रव्यों का प्रयोग वर्णित है । षोडश शृङ्गार में इनका बहुत महत्त्व है । राजानक द्रव्य के अनुसार रत्न, हेम, अमृता, मातुल्य मण्डन, द्रव्य याचना और प्रकीर्ण य सात अलंकार अङ्गराग से सम्बन्धित हैं ।¹ इन सभी मण्डन को साधन के रूप में स्वीकार किया गया है । द्रव्य अलंकार के अंतर्गत चन्दन, कस्तूरी, कुशुम, अमर पटवास ताम्बूल अजन, गोरोचन आदि बताये गये हैं । गन्ध द्रव्यों के प्रयोग से घ्राणेन्द्रिय की शक्ति होती है और उसकी मुक्ति मन का भी आकृष्ट कर लेती है । इन उपकरणों की प्राप्ति का सात बीज वस्तु, जल-पदार्थ और रासायनिक संश्लेषण है । मृग स कस्तूरी आदि और वनस्पतियों के पुष्पादि की प्राप्ति होती है । अनुलेपन विविध द्रव्यों के मन्त्राण आदि से बनाया जाता है ।

अङ्गराग का मूल उद्देश्य गोरे रंग की रक्षा का निवारण करना है । अनुलेपन का प्रयोग प्रिय मिलन के पूर्व होता है । स्त्री द्वारा मृग्य दोनों ही

¹ रत्न हेमाशुके मातुल्य मण्डन द्रव्य-यात्रन ।

प्रकीर्ण चेत्यलङ्कार सप्तवेते मयामना ।

निर्णय भागर काव्यमासा-पञ्चमा मुद्रा २१८

अगरागादि का प्रयोग करते थे परन्तु रीतिकालीन काव्य में स्त्रियों द्वारा प्रयुक्त अगरराग की अधिक चर्चा हुई है।

बस्नूरी अगर, बेशर मलार् सन्तरे के छिनवे आदि का एक म पीस कर अगरराग बनाने की परम्परा रही है। इससे शरीर में सुगन्धि रहती है और यह सुगन्धि मन को तप्त करती रहती है। रीतिकालीन साहित्य में विशेषतः पद्य-वैभव परब सामाजिक स्थिति का प्रभाव सर्वत्र दीप्त पड़ता है। इसी से बेशर के प्रयोग का वर्णन अनेक कवियों ने किया है।^१ कातिमाद स्वर्णामा से युक्त शरीर में बेशर का लेप आकषण एक सुगन्धि से मन को आप्लावित कर देता है। इन सुगन्धित पदार्थों का प्रयोग सक्की द्वारा, स्वयं नायिका द्वारा या नायक के द्वारा नायिका के अंगों में किया जाता है। इससे हमारे भोग परब दृष्टिकोण की ही पुष्टि होती है। प्रायः अभिसारिकाएँ अभिसार के समय अगरराग एक सुगन्धित पदार्थों का लेप करने प्रिय मिलन की जाती थी। सगिराँ हम सुगन्धि के सहारे नायिकाओं के पीछे जाती हुई यताई गई हैं।^२ नायक के शरीर की सुगन्धि उसके अथ नायिका के साथ रति प्रसंग को उद्घाटित कर देती हैं। ऐसे स्थला पर रति बिह के रूप में सुगन्धि की उपयोगिता हो जाती है। कुञ्जलि हम सुगन्धि से भर जाता है।^३ सुगन्धि युक्त नायिका का आकषण विप्र उपस्थित हो सक्ता है।^४ सौन्दर्यवद्ध के उपनयन के रूप में सुगन्धित द्रव्यादि के प्रयोग से तत्कालीन वैभव की स्मृति हो जाती है। राधा का मुख सुगन्धिपूर्ण है।^५ मुखवाम से गंध बड़ी है। जमुना की

^१ 'भनिमम प्रयावनी अगरराग छ' २०१, देव-भावविलास' छ' १०५
रघुनाथ 'रगिन-मान' छ' ६०१ गुनरी निलर छ' २६६।

^२ बिहारी

^३ सजि बज छ' ९ बली यों मुखवद जासी
छ' बान्नी की मुख म' मा करत जात।
बहै 'पम'कर त्या म'त्र गुण्य ही के,
पुञ्ज बन कुञ्ज म कुञ्ज म भरत जात। जगन्विता छ' २६३

^४ नदी गुजरती पहिलेगी काँ मानु बटा
म'र मारी मदी गौन म'न म।

या राधा गुण शत छ' ७१ हरी

^५ गति न मनी में न रमा रमा जाही न
जानि है गुण्य द्वारा राधा गात म'न में।

या राधिका या नग गिर छ' ६६ काविका प्रगाद

जाती हुई नायिका के पीछे भीरा का मुण्ड चलने लग जाता है ।¹

रीतिकालीन अथ गण द्रव्या मे वस्तुरी चोवा, चन्दन, अगह अतर एव विभिन्न फूलो आदि के फुलेल के प्रयोग का वर्णन है । अभिसारिका का रहस्य उसकी सुगंध अथवा अग-ज्योति से खुल जाता है । मिलनोत्सुका नायि काओ म ही केश मुख शरीर आदि को सुवासित करने का वर्णन है ।² इस प्रकार अगरागादि के प्रयोग से एक ओर शरीर म कोमलता उत्पन्न की जाती है और दूसरी ओर सुगंध द्वारा प्रिय का आकर्षित करने की चेष्टा की जाती है । इस दृष्टि से इन पदार्थों के प्रयोग का मूल उद्देश्य प्रिय के सम्बन्ध मे उनका उपयोगिता मूलक होना ही है । इसी को ध्यान मे रखकर सुगंध, अगाराग, अनुलेपन उरटन आदि का प्रयोग अभिसारिका, वासक सज्जा आदि नायिकाएँ शृङ्गार के सौ दय माचक उपकरणों के रूप मे करती थी ।

इन सुगन्धित पदार्थों का वर्णन अनेक स्थला पर अनेक कवियों द्वारा किया गया है । मृगमद,³ चन्दन,⁴ घनसार⁵ केशर⁶ आदि द्वारा इही

1 रस रत्नाकर पृ० ६६३

2 मतिराम रसराम छंद १७२

3 रत्न अघेरी नीलपट मृगमद चर्चित अग ।

सघन घटा सी लखि पर रंगी स्याम के रंग ।

—री का स पृ १४१ कृपाराम

4 (क) चंदन चढ़ाउ जिन ताप सी चढ़ति तन,
कुमकुम न लाउ अग आम सी लगति है ।

—री का स पृ १४७ केशव

(ख) अगन मे चन्दन चढ़ाय घनसार सेत
सारी छीर फेन की सी आभा उफनति है ।

—री का स पृ १७३ मतिराम

5 (क) सीरे करिबै को पिय नन घनमार केधो,
बाल के वदन बिलसन मृदु हास है ।

—ललितललाम मतिराम

(ख) घसिहौं घनसार पटीर मिल, मिल बात कही न बनावटी ऊ ।

—बेनी प्रवीन

(ग) घनसार पटीर मिल मिल नीर, चहै तन लाव न लाव चहै ।

—बेनी प्रवीन

6 (क) केशरि कुसुम हू ते कोरी जो न होनी

तो किसोरी सा कुसुम सर कौनी भाँति जीततो । देव

अगगाणि का प्रयोग करने के परन्तु रीतिवादीन काव्य में स्त्रियो द्वारा प्रयुक्त अगगाणि की अधिकता बचा हुआ है।

बसन्तरी अगगा, केशर, मला सन्तरे के छिलके आदि को एक में पीस कर अगगा बनाने की परम्परा रही है। इससे शरीर में सुगन्धि रहती है और यह सुगन्धि मन को तृप्त करती रहती है। रीतिवादीन साहित्य में ऐश्वर्य एवं सम्भव परव सामाजिक स्थिति का प्रभाव सर्वत्र दोल पड़ता है। इसी में केशर के प्रयोग का कारण अनेक कवियों ने किया है।¹ कातिमान् स्वर्णाभा से युक्त शरीर में केशर का लेप आवश्यक एवं सुगन्धि से मन को आत्माविन कर देता है। इन सुगन्धित पदार्थों का प्रयोग समी द्वारा, स्वयं नायिका द्वारा या नायक के द्वारा नायिका के अंगों में किया जाता है। इससे उसके भाग परव दृष्टिकोण की ही पुष्टि होती है। प्रायः अभिसारिकाएँ अभिसार के समय अगगा एवं सुगन्धित पदार्थों का लेप करने प्रिय मिलन की जाती थी। सत्रियों इस सुगन्धि के सहारे नायिकाओं के पीछे जाती हुई बताई गई हैं।² नायक व शरीर की सुगन्धि उसके अंग नायिका के साथ रति प्रसंग को उद्घाटित कर देती हैं। ऐश्वर्य पर रति चिह्न के रूप में सुगन्धि की उपयोगिता हो जाती है। कुजाणि इस सुगन्धि से भर जाता है।³ सुगन्धि युक्त नायिका का आवश्यक चित्र उपस्थित हो जाता है।⁴ सौन्दर्यवत्त के उपकरण के रूप में सुगन्धित द्रव्यादि के प्रयोग से तत्कालीन सम्भव की स्मृति हो जाती है। राधा का मुख सुगन्धिपूर्ण है।⁵ मुखवास से रति बढ़ती है। जमुना को

¹ 'मनिम प्रयावनी' रसराम छन्द २०१ दव-भावविलास छन्द १०५
रघुनाथ 'रसिक माह्न' छन्द ४०१ मुन्तरी निलन छन्द २६६।

² विहारी

³ सत्रि ब्रज चरै चनी या मुखचर जातो,
चरै चानी की मुख मन् मा करत जात।
कहै 'चम्पक'र त्या मन्त्र मुख ही के,
मुख बन कुजन म मुख स भरत जान। जगदविनोद छन्द २६३

⁴ नटा मुखनी अदिरनी बार मानु बटा
अर सनी सटी जाना मन्त्र म।

यी राधा मुखा जन छन्द ७१ हटी

⁵ रति म न सगी में न रमा रमा जानरी में
जोगी है मुख प्यारी राधा नाग मग में।

आ राधा जी नग गिर छन्द ९६ कातिमान् प्रसाद

जाती हुई नायिका के पीछे भौंग का मुण्ड चलने लग जाता है ।¹

रीतिकालीन अथ गद्य द्रव्यो मे कस्तूरी, चोवा, चंदन, अगद भतर एव विभिन्न फूलों आदि के फुलेल के प्रयोग का बखान है । अभिसारिका का रहस्य उसकी सुगंध अथवा अग-ज्याति से खुल जाता है । मिलनोत्सुका नायिका मे ही केश, मुख शरीर आदि को सुवासित करने का बखान है ।² इस प्रकार अगरागादि के प्रयोग से एक ओर शरीर में कोमलता उत्पन्न की जाती है और दूसरी ओर सुगंध द्वारा प्रिय को आकर्षित करने की चेष्टा की जाती है । इस दृष्टि से इन पदार्थों के प्रयोग का मूल उद्देश्य प्रिय के सम्बन्ध में उनका उपयोगिता मूलक होना ही है । इसी को ध्यान में रखकर सुगंध, अगराग, अनुलेपन उबटन आदि का प्रयोग अभिसारिका वासक सज्जा आदि नायिकाएँ शृङ्गार के सौंदर्य साधक उपकरणों के रूप में करती थी ।

इन सुगंधित पदार्थों का बखान अनक स्थला पर अनक कवियों द्वारा किया गया है । मृगमद,³ चंदन⁴ धनसार,⁵ केशर⁶ आदि द्वारा इहीं

¹ रस रत्नाकर पृ० ६६३

² मतिराम रमराज छंद १७२

³ रन अघेरी नीलपट, मृगमद चर्चित अग ।
सघन घटा सी लवि परै रैंगी स्याम के रग ।

—री का स पृ १४१ कृपाराम

⁴ (क) चंदन चढाउ जिन ताप सी चढति तन,
कुमकुम न लाउ अग आग सी लगति है ।

—री का स पृ १४७ केशव

(ख) अगन भ चंदन चग्य धनसार सेत,
सारी छीर पेन की सी आभा उपनति है ।

—री का स पृ १७३ मतिराम

⁵ (क) सीरे करिब को पिय नन धनसार केघा,
बाल के बदन विलसत मृदु हास है ।

—ललितलताम मतिराम

(ख) धसिहों धनसार पटीर मिल, मिल वात कही न बनावटी ऊ ।

—बेनी प्रवीन

(ग) धनसार पटीर मिल मिल नीर, चहै तन लाव न लाव चहै ।

—बेनी प्रवीन

⁶ (क) केसरि मुसुम हू ते कोरी जो न होनी

तो किसोरी सा मुसुम सर बौनी भाति जीतयो । देव

उद्देश्यो की सिद्धि की जाती थी। इन पद्यांशों की फलती हुई सुगन्धि से वातावरण में भोगमूलक भावना फैलती है और उसकी तीव्र प्रतिक्रिया होती है। ऐसी नायिकाया के पीछे भीरा का झुण्ड लग जाता है और पहरा देने वाले पहरेदारों के मन में भी आसुक्क्य जाग्रत हो जाती है।^१ अग्रा से निकलती हुई सुगन्धी की भक्ती प्रवाहित हाने लगती है।^२

अन्त में कहा जा सकता है कि शारीरिक कोमलता को धर्जित करने के लिये उद्वेग, प्रगल्भ अनुलेपन आदि को सौंदर्य साधक उपकरणों के रूप में प्रयोग किया जाता है। इनसे शरीर में कोमलता आती है वातावरण में भावना फलती है नायक के मन में रतिमूलक भावना का उद्भव होता है और भोग परक उद्देश्य की सिद्धि होती है। इनके प्रयोग से नायिका का आकर्षण बढ़ता है, स्वयं मुखरता आती है, आणविक की वृद्धि होती है। नायिका के सहज सुगन्ध में उसके 'पद्मिनी' होने की बात का समर्थन मिलता है। अनुलेपनादि से प्राप्त सुगन्धि नसमिन् न होकर कृत्रिम है। इस कृत्रिम सुगन्धि से भी भोगपरक भावना का प्रकाशन होता है और रतिमूलक भाव की उद्दीप्ति होती है। रीतिकालीन कवियों का यही उद्देश्य था और इसमें उन्हें पूर्ण सफलता मिली है।

(ख) रूपाकथन को बढ़ाने वाले सौंदर्य साधक शृंगार के उपकरण—पोड़ा शृङ्गार के अतगत सौंदर्य को बढ़ाने वाले अनेक उपकरणों का वर्णन रीतिकालीन साहित्य में मिलता है। इन उपकरणों में अञ्जन, तिल, जावक मेहदी की गणना होगी। अञ्जन नत्रा में और तिल की रचना कपोल या चिबुक के ऊपर की जाती है। परा में रागान के लिये महावर या जावक का प्रयोग होता है। सौंदर्य बढ़ाने इस उपकरण का प्रयोग स्त्रिया अपनी एड़ी की रँग में करती हैं। आस्ता का अञ्जन और परा में महावर सौंदर्य को बढ़ाने वाला होता है। शृङ्गार साधन में यह महत्वपूर्ण उपकरण है। इससे कई बातों का ज्ञान होता है—

(ख) बेसर रंग रंगे पट धारि, चली वृषभानुलली विमला सी।

—पृ ३२५/४७७ द सा कर नायिका भेद

१ रीति काव्य सग्रह पृ० २०२

२ जमुना के तीर वह सीतल समीर तहाँ, मधुर करत मधुर मद सोर है।
कवि मतिराम तहाँ छवि सी छरीली बठी आँगन में फलत सुगन्ध की भक्ती है।

—रीति काव्य सग्रह पृ० १७३

(१) नायिका की एड़ी की सालिमा और इससे नाइन को घोखा हो जाना ।

(२) जावक के भार से नायिका के सौकुमार्य की अभिव्यक्ति ।

(३) जावक लगाने में नायक के प्रेम का प्रदर्शन एवं नायिका का रूप गविता एवं प्रेम गविता होने का संकेत ।

(४) जावक द्वारा नायक के साथ नायिका के साथ रहने का संकेत ।

(१) जावक का रंग नायिका की एड़ी के रंग से मिल जाता है । इससे महावर लगाने को आई हुई नाइन भ्रम में पड़ जाती है । वह निश्चय नहीं कर पाती कि किस पग में महावर लग चुका है । नाइन के इस भ्रम के माध्यम से नायिका की शारीरिक अणिमापरक सौन्दर्य की व्यञ्जना हुई है ।^१

(२) जावक सौकुमार्य को व्यञ्जित करने के साधन के रूप में भी प्रयुक्त हुआ है । जावक के भार से नायिका का पग मद गति से घरा पर पड़ता है ।^२ इसी भार से स्वयं नायिका भी जान पाती है कि उसके किस पग में जावक लग चुका है ।^३ जावक के भार की इस असहनीयता द्वारा उसकी कोमलता अभिव्यञ्जित है । कामल शरीर आक्षेपण एवं स्पष्ट सुख का साधन होता है ।

(३) जावक को शृङ्गार प्रसाधक रूप में प्रयोग करके नायक नायिका अपनी प्रेम भावना की अभिव्यक्ति करते हैं । रीतिकालीन साहित्य में प्रिय द्वारा जावक लगाया जाना सौभाग्य का सूचक माना जाता है । इसे देखकर अन्य स्त्रियाँ स्तब्ध करती हैं । ऐसे वृत्त में रीतिकालीन नायिकाओं की दो मानसिक प्रवृत्तियाँ व्यक्त हो जाती हैं (क) ऐसी नायिका जो प्रिय से जावक लगवा कर अपने प्रेम की प्रशंसा सन्निधा में सुनती हैं ।^४ (ख) ऐसी नायिकाएँ जो प्रिय द्वारा परो का स्पष्ट किया जाना सामाजिक मर्यादा के कारण अनुचित समझ

१ पाँच महावर देन को नारन बड़ी घाय ।

फिरि फिरि जानि महावरी एड़ी मीलति जाय । विहारी

२ अजनापा साहित्य का नायिका भेद पृ० २१२/१३ द्विजदेव

३ (क) वोभिल सा यह पाव सयँ तब यों मुसुबाइ बहो ठकुराइन । रघुनाथ

(ख) आप बहो गरी दाहिने द माहि, जानि पर पग बाम है भारी ।

री० का० सप्तम पृ० २२७

४ आपुहि पाँइन देत महावर बेनी गुहै घोर बनी दुलावे ।

आपुहि बोरी बनाइ लवाव, अनव विलासन रीभि रिभाव ।

री का भा पृ १६४/८ चितामणि

कर उसका निवारण कर देती हैं और अपने प्रेम प्रदर्शन द्वारा पैंरो के स्पर्श करने से प्रिय को विरक्त कर देती हैं।¹ इन दोनों ही प्रवृत्तियों में स्वकीया नायिका का प्रेम गव और अपने प्रिय के प्रति असीम विश्वास का भाव लक्षित होता है। इससे एस प्रसंगा पर जावक भाग्य सूचक सौंदर्य का उपकरण बन जाता है। यही जावक अस्थान पर लगा होने से नायिका के शोष का कारण भी बनता है। इससे नायक की रसिकता और परस्त्री भग्न की सूचना मिल जाती है। अण्डिता नायिका के चित्रण में ऐसा बहाना मिलता है।² नायक के मस्तक पर लगा हुआ जावक उसकी गुप्त रति प्रीडा के रहस्य को प्रकट कर देता है। जावक का अर्थ यदि इस उपमांग मूलक अभिप्राय की सिद्धि में न लें तो नायिकाप्रा द्वारा इसके प्रयोग से उनके सौंदर्य की वृद्धि होती है। ऐसे प्रसंगों पर भीलित अलंकार के प्रयोग से नायिका की स्वाभाविक लालिमा को जावक की लालिमा से तद्रूप कर देते हैं। इससे नायिका की कोमलता अरुण कान्ति, शोभा एवं आभिजात्य का आभास मिलता है। इसके विशेष अभिप्राय मूलक प्रयोग से पर रति की व्यञ्जना होती है। रीतिशालीन साहित्य में जावक का बहाना दोनों रूपों में किया गया है।

महूने को पाइश शृङ्गार में समाविष्ट कर लेने की धारणा का विकास परवर्ती कविया की देन है। पाइश शृङ्गार का विरचा करते हुए आरम्भिक

- १ हूँ मैं रम बस जब दीये की महार को,
सेनापति' स्याम गहरी चरन ललित है।
धूमि हाथ नाच मैं लगाइ रही झलित सा,
बही प्राणपति यह धति धनुचिह्न है।

कविन रत्नाकर' सेनापति

- २ (क) अजन अघर दसि जावक लिलार भाए,
याल मैं मु नन महालाल रंग सराबार।

ब सा ना भे ५ ३३२/५०४

- (ग) जावक लिलार घाट अजन की लीक सोहै
मपन अनाज साह-सीक न बिगाग्य।

मनिगम ब० मा० ना० भे ५ ३३७/५०५

- (ग) कारे की नयन, बंद बनन प्रकट होन,
धनुगण त्रिा की तिलार धरि घ्राण हो।

गोमनाथ ब० मा० ना० भे ५ ३३३/५०६

युग मे तथा सस्कृत कविता द्वारा इसकी गणना इन शृङ्गारिक उपकरणों मे नहीं की गई थी । बाद मे तत्कालीन समाज के प्रभाव के कारण इसे सौंदर्यों रूप का प्रमुख साधन स्वीकार कर लिया गया हुआ । इसी से इसकी गणना षोडश शृङ्गार के अंतर्गत होने लगी होगी । इससे उत्पन्न शारीरिक लालिमा और सुगंध मन को आकृष्ट करने मे सफल होती है । इस दृष्टि से मेहनी के प्रयोग के दो उद्देश्य दीख पड़ते हैं —

(१) नायिका के सौंदर्य को अभिवृद्धि ।

(२) मेहनी से उत्पन्न सौंदर्य द्वारा नायक की मन स्थिति का वर्णन ।

सौंदर्य साधन के रूप मे वासकमज्जा नायिका द्वारा इसका प्रयोग वर्णित है ।^१ अथ नायिकाया द्वारा भी मादय का बढाने के साधन के रूप मे मेहनी का उपयोग होता है । दब की नायिका सौभाग्य के अथ चिह्न के साथ मेहनी का प्रयोग करती है ।^२

मेहनी द्वारा नायक के अनिश्चय प्रेम की व्यञ्जना की गई है । वह प्रेम मे पूरा होकर अपने ही हाथ से मेहनी रचा देता है । नायिका इस काय के लिये नायक का निवारण करती हुई कहती है कि तुमने अगो मे अगरागादि लगाया, मैंने मना नहीं किया, परन्तु हे प्रवीण तुमसे अपने पैरो मे मेहनी नहीं लगवाऊँगी ।^३ इन उक्तियों मे स्वकीया का निमल और मर्यादित प्रेम भाव व्यञ्जित किया गया है । नायिका प्रिय द्वारा उपन परा का स्पष्ट किया जाना अनुचित मानती है । इसी से इन काय का निवारण अपनी प्रेमपूरा और मधुर उक्तियाँ स कर देती है ।

सौंदर्योत्पन्न इन उपकरणों मे तिल अञ्जन मेहनी और जावक का संकेत हुआ है । इनमे जावक सौभाग्य सूचक उपकरण के रूप मे भी प्रयुक्त हुआ है । अथ उपकरण से शारीरिक शोभा एवं आकर्षण को वर्णन का प्रयास

१ मेहनी रचाइ कर पावनि महावर द, देवति कनखनि सखिन खुबहतई ।

देव भेद पृ० ११/४११

२ भूपण भेष जराउ जरे परे छोरि सुगंध तमोर बिसारेई ।

पैहैं फिरि गियरे पट पीके सुनीक लग मुख ही के उज्यारेई ।

बदन बेंदी लिलार लस चुरी चार सोहाग की रासि पसारेई ।

साज लगै अरवि दन देव रची मेहनी कर बिंदु निहारेई । देव

३ अग राग और अगनि करत कछु वरजी न ।

५ मेहनी न दिलाइही तुमसा परम प्रवीन ।

किया गया है। इनका प्रयोग सौन्दर्य बढ़ाने और विशेष अभिप्राय के सूचक उपकरणों के रूप में किया गया है। इनमें अञ्जन, जावक आदि द्वारा नायक की रसिकता का ज्ञान कराया गया है तथा स्वकीया के लिये अथवा अन्य नायिका के लिये इन उपकरणों के प्रयोग से सौन्दर्य एवं आकर्षण को बढ़ाकर नायक को लुब्ध करने की चेष्टा की गई है।

(ग) सौभाग्य सूचक सौन्दर्य के उपकरण—

शरीर पर लगाये जाने वाले शृङ्गार के उपकरणों को तीन वर्गों— मृदुता उत्पन्न करने वाले, आकर्षण बढ़ाने वाले और सौभाग्य की सूचना देने वाले—में विभाजित किया गया था। इनमें दो का वर्णन किया जा चुका है। षोडश शृङ्गार में कुछ ऐसे उपकरण भी माने जाते हैं जिनसे दो उद्देश्यों की सिद्धि होती है (१) सौन्दर्य को बढ़ाकर 'यत्तित्व' को मोहक बनाना (२) सौभाग्य की सूचना देना। सभी उपकरणों में प्रसाधन का गुण तो रहता ही है। उनके बिना इनकी गणना शृङ्गार प्रसाधन में हो ही नहीं सकती है। इस वर्ग के उपकरणों से स्त्रियाँ के सौभाग्य की सूचना भी मिलती है।

सौभाग्य सूचक षोडश शृङ्गार में अतगत इन उपकरणों में सिद्धूर, बिंदी और तिलक की गणना होती है। सिद्धूर का प्रयोग केवल विवाहित सधवा स्त्रियाँ ही करती हैं। बिंदी और तिलक रचना द्वारा सौभाग्य की ही सूचना मिलती है। बिंदी, चंदन, कुमकुम, केशर, कस्तूरी, गोरोचन, रोरी, ईगुर सिद्धूर से बनाई जाती है। इनमें रोरी, कुमकुम, सिद्धूर और ईगुर की बिंदी विवाहिता स्त्रियाँ लगाती हैं। रीतिकालीन साहित्य में बदन शब्द रोरी, सिद्धूर और गोरोचन आदि की बिंदी के लिये प्रयुक्त होता है। भृगुभा अनुदा के प्रसंग पर बदन का अर्थ गोरोचन से लगाया गया है।^१ इस सहज शृङ्गार में बिंदी, तमोन अञ्जन आदि की अनिवार्यता का समर्थन मिलता है।^२

तिलक अमंगल को हटाने के लिये तथा मुख शोभा बढ़ाने के लिये प्रयुक्त होता है। आधा तिलक का यही उद्देश्य था। इसे केशर का बनाते थे।

^१ (क) हरि चंदन की खौरि द बदन बिंदी भाल

दरप मरी तिनद्वक म दरपन देखति बाल।

मिहारी० अ० १/ पृ० ७/३२

(ख) अञ्जन नैन जिनी मुख म कहि तोप सा बदन माँग सवारी।

तोप सुधानिधि पृ० १२३/२६३

२ = बिन्दूरी रत्नावर ६७६ वाँ दाहा।

ऐसन के धाढ़ा तिलक का वणन सनसई में है।^१ इसे ही खोर तिलक भी कहते हैं। बीच में खुरचे हुए आड़े तिलक को खोर कहते हैं। पत्रावली खना का वाय धात्र भी नवलवध के मस्तक पर होता है। इसे बुदवी कहते हैं। ललाट, कपोल, वक्षदेश आदि अंग पर चदन केशर वस्तूरी से चित्रित करने का वणन इस साहित्य में मिलता है।

सिंदूर मंगल सूचक द्रव्य का रूप में प्रयुक्त होता है। यह विवाहिता स्त्रियों का प्रथम लक्षण है। माथा पर सिंदूर और ललाट पर उमका टीका उमके सघवात्त्व की सूचना देते हैं। रीतिकाशीन साहित्य में सिंदूर की चर्चा अनेक स्थलों पर है। यह चर्चा दो रूपों में है (१) सामान्य वणन में (२) सिंदूर के प्रभाव की व्यञ्जना में।

सामान्य वणन में सिंदूर का प्रयोग की बात कही गई है। अथ प्रसाधना के साथ इसका भी प्रयोग नायिकाएँ करती थीं।^२ कही पर केवल माँग सँवारे जान का सनेत है। ऐसे स्थलों पर इससे उत्पन्न या बढ जान वाली शोभा का कम वणन हो सका है। प्रभावमूलक व्यञ्जना में इस कामदेव की दुधार के समान बहकर इसकी घातक और अचूक चोट का संकेत किया गया है।^३

इसमें स्पष्ट हो जाता है नि बदी,^४ टीका, गोरोचन और रोरी^५ आदि

^१ बिहारी रत्नाकर छंद ६३

^२ (क) सुधरे सङ्गारे बार सङ्कुर सी माँग भरि,
सीसफूल जोति सब जोतिन सो आगरी।

ब्र सा ना भेद पृ० २१४/२२

(ख) माँग सँवारत कापई लै, कचभार भिजावत अग-समेन हो।

ब्र सा ना भेद पृ० ३०८/३६८

^३ काली पटियों के बीच मोहिनी की भाग है
वि सान पर ठाढ़ा कामदेव का दुषारा है।

^४ (क) बदी बर खीर नग हीर नन हीरन की,

देव भमकन भ भमक भरि भारी सी। ब्र सा ना भेद पृ० २१५

(ख) फूलन सो बाल की बनाय गुह्री बनी लाल,

भाल दई बदी मृगमद की अगिन है।

ब्र सा ना भेद पृ० ३०८/३६६

(ग) बंसर लाइ सँवारि के घाट निहारि क नेह नगै तरिबौ कर।

ब्र सा ना भेद पृ० ३०६/४०१

को प्रसाधना के रूप में प्रयुक्त किया जाता रहा है। मगधा मगधमूषक है। लगाये जाने वाले उपकरणों द्वारा ही उद्देश्य की निधि बनाई गई है (१) शरीर में मृत्ना लाना (२) रूप का निगारना (३) मोभाग का गूँघना करना। इन तीनों उद्देश्यों में रीतिरिवाजीय साहित्यकार मगध हुआ है। इस सभी वस्तुओं का प्रयोग में भोगमूषक प्रवृत्ति लाना पड़ी है। इसीलिए इस साज सौंदर्य के द्वारा नायक का हृदय में उद्देश्य उत्पन्न करने की धृष्टि की गई है। प्रिय मिलन की भावना का ली स्त्रियाँ ही इसका प्रयोग करती हुई दिखाई पड़ती हैं। राजेश्वर द्वारा काय उपकरणों का विनाश अभिप्राय मूलक सजा को भुत्ताया गही जा सकता है। यह अभिप्राय रीतिरिवाजीय साहित्य में दो रूपों में वर्णित है (१) मिलन का उत्साह में इसका सुगम उपयोग किया गया है। ऐसी स्थिति में अपना रूप का अधिराधकपण बनाकर नायक का समक्ष अपने को प्रस्तुत कर देना प्रमुख उद्देश्य था। उस काल में पुरुष अनेक स्त्रियों से सम्पर्क रखते थे। इन जा रही अधिराधकपण बनकर कर धारण दीव पड़ती थी, उसी की महत्ता सर्वोपरि रहती थी। इस दृष्टि में इसका उपयोगितामूलक प्रयोग होता था।

(२) रति चिह्न के रूप में यह ही उपकरण मानसिक विवर्पण का कारण बन जाते थे। ऐसा चलन गण्डिता या अन्य मगध - लिखित नायिकाओं के प्रसंग पर हुआ है। अपने पति का अंग पर स्त्री द्वारा लगाये गये इन उपकरणों को देखकर या पर स्त्री के वदन पर रति चिह्न का दृष्टकर इस प्रकार का मानसिक विवर्पण उत्पन्न होता है। ऐसा चलन इस काल के साहित्य में मिल जाता है।

लगाये जाने वाले सौंदर्य साधक उपकरण ही विवाह की अवस्था में अपनी मुखदता और आकषण को छोड़ देते हैं। मिलनोत्सुका नायिका के लिये ये ही उपकरण उद्देश्य साधक हैं परन्तु विरहिणी का द्वारा इसका प्रयोग का निवारण किया गया है। ऐसी स्थिति में इनके द्वारा प्रतिकूलता ही वर्णित की गई है, फिर भी इनके अनुकूल और सुगम प्रयोग के सम्बन्ध में किसी प्रकार का प्रतिवाद उत्पन्न नहीं हो सकता है। सौंदर्य साधक इन उपकरणों के साथ शरीर पर धारण किये जाने वाले उपकरणों द्वारा ही सौन्दर्य की वृद्धि की जाती है।

¹ रोचन रोरी रची मेहना नृपशत्रु' वहै भुक्ता सम शानि है।

(आ) शरीर पर धारण किये जाने वाले सौन्दर्य के उपकरण —

षोडश-शृङ्गार के अतमगत सभी उपकरणों को तीन वर्गों में बांटा गया था। इनमें शरीर पर लगाये जाने वाले उपकरणों का विश्लेषण प्रस्तुत किया जा चुका है। इन पत्तियाँ म शरीर पर धारण किये जाने वाले उपकरणों का विश्लेषण होगा। इन उपकरणों को दो वर्गों में विभाजित कर सकते हैं। यह विभाजन वस्तुओं की उपयोगिता के आधार पर किया गया है—

(क) वभव के प्रदर्शक एवं सौंदर्य को बढ़ाने वाले उपकरण।

(ख) शरीर की रक्षा करने वाले उपकरण।

वभवगत उपकरण के अतमगत उसका विभाजन प्राप्ति के सात के आधार पर वर्गों में हो सकता है—

(१) धातु या खनिज के रूप में प्राप्त होने वाले उपकरण—अलंकार आदि।

(२) वनस्पतियों से प्राप्त होने वाले उपकरण—फूल माला आदि।

(३) जीवा से प्राप्त होने वाले उपकरण—मोती, मारपत्त आदि।

शरीर की रक्षा करने एवं उसका टूटने के लिये अनुपयुक्त निमित्त वस्त्रादि का प्रयोग किया जाता है। क्रमशः इन सब पर विचार किया जायगा।

(१) अलंकार—रीतिवालीन साहित्य में युग की भोगपरक दृष्टि सबत्र समित होती है। नायिकाएँ अपने सौंदर्य और जीवन को प्रभावशाली एवं ऐंद्रिय बनाने के लिये सदैव से प्रयत्न करती चली आई हैं। इसके लिये निसर्गगत सहज एवं कृत्रिम अर्थात् अजित सौंदर्य की अभिरुचि देखी जाती है। सहज सौंदर्य मुग्धा नायिकाओं में स्वतः ही प्रतिभासित होता रहता है। मध्या और प्रीति नायिकाओं में सहज सौंदर्य की अपेक्षाकृत कभी पड़ जाती है। इसी कभी की पूर्ति हेतु षोडश शृङ्गार की व्यवस्था की जाती है। मुग्धाओं के शृङ्गार का वस्त्र भी विशेष अरसरा पर किया गया है। इन अलंकारों से अनेक उद्देश्यों की सिद्धि बताई गई है।

(अ) अलंकारों द्वारा नायिका के सौंदर्य का उद्बोध दिखाना।

(आ) मादक वातावरण की सृष्टि करना और श्रेयोदीपन करना

(इ) विशेष अभिप्राय की अभिव्यक्ति करना।

अलंकारों के प्रयोग से नायिका का रूप पहले की अपेक्षा अधिक बढ़ जाता है। ऐसा वस्त्र अनेक स्वतः पड़ जाता है। इनमें मादक वातावरण की

सृष्टि होती है। किंकिणी, नूपुर, बिजुवा, क्षुद्रघटिका आदि द्वारा नादात्मक सौन्दर्य उत्पन्न होना है। इससे उत्पन्न ध्वनि वातावरण की सृष्टि करती हुई नायक के मन में मादकता और आकर्षण का संचार करती है। अलंकारों का अनुरणन नायक में श्रोतुमय और जिनासा को उत्पन्न करता है। इसके श्रवण मात्र से रमणी की मोहक मूर्ति साकार हो उठती है।¹ अभिसार एवं समागम प्रसंग पर अलंकारों के अनुरणन से उत्पन्न ध्वनि द्वारा मादकता की सृष्टि की गई है। इसीसे अभिसार के अवसर पर प्रीति अभिसारिका निभय होकर प्रिय मिलन के लिये भकार की चिन्ता न करती हुई जाती है। मुग्धा में सचाच लोक लाज और भय की मात्रा अधिक होती है इससे वह भकार करने वाले आभूषणों को या तो उतार देती है अथवा उसका शब्द होने से रोक रखती है। सामान्य अभिसारिका में इस प्रकार का कोई भी बंधन नहीं होता। इससे इसके आभूषणों द्वारा मादकता फलती हुई चसती है। मोतराम देव, पद्माकर बनी प्रदीप आदि कवियों ने आभूषणों के भकार के विषय में नायिकाओं की अवस्था और परिस्थिति का ध्यान रखा है। इससे उत्पन्न मादक वातावरण के कारण नायक और नायिका दोनों के मन में प्रेम का उद्दीपन हो जाता है। समागम के समय इस भकार से रस की दीप्ति हो जाती है।² नूपुरादि की भकार सहज रति और क्षुद्रघटिका का भकार विपरीत रति का यत्न करता है। इससे स्पष्ट है कि अलंकारों के प्रयोग और भकार गूग विशेष स्थिति और अभिप्राय की योजना भी होती है। इससे नायिका की अवस्था का पता होता है। प्रीति नायिकाएं भकार का चिन्ता नहीं करती हैं परन्तु मध्या और मुग्धा की भनकार का सुनकर सखिया उनका परिहास करने में चून्ती भी नहीं हैं। इसीसे लज्जशीला नायिका लोग के सा जान तक प्रतीक्षा करने को

¹ किंकिनी पायल पैजनियाँ बिजुवा घुँघरू मिल गोजन लागे।

(क) मानो मनोज महीपति के दरवार मरातम बाजन लाग।

सुन्दरी तिलक छंद ४३

² किंकिनी नवर का भनकारनि चार पसार महारम नानहि।

नाम ननोरनि में मनिराम बतानि निहाल बिया नानालहि।

(स) भूपन वनर घुँघरु की धनक रति

रूज की भनक दूँ लालसा प्रसंग का।

तापमुनानिधि छंद ६६

(ग) भाव विलास छंद ३६ दब।

कहती है ।^१ उसे भय है कि आभूषण की ध्वनि से सखियाँ जान जायेंगी और प्रातःकाल उसका परिहास होगा । इसके वितरीत प्रौढ़ाएँ इस भनवार की चिन्ता नहीं करती हैं । 'साजिसिगाग्नि सेज चढी, तबही ते सखी सब मुद्धि भुलानी । कजुकी के बंद छूटन जाने न नीवी की डोरि न टूटत जानी । एसी विमोहिन हूँ गई है जनु जाननि रातिक म रति मानी । साजी सब रसना रस केलि म बाजी कब बिछुवानि की बानी ।'^२ इन विचारों से स्पष्ट हो जाता है कि भलवारों के प्रयोग में ऐन्द्रिय दृष्टिकोण सदैव बना रहा है । इससे उत्पन्न मंदिर वातावरण रमणी के प्रति आकर्षित करके नायक को भ्रष्ट और बर्बर बना देता है । इसके साथ ही आभूषणों के विभिन्न अंगों में प्रयोग से उत्पन्न सौन्दर्य को भी जान लेना चाहिए ।

सौन्दर्य साधक भलवारों की सरया अनक मानी गई है । इनमें बारह आभूषणों को प्रमुखता प्रदान की गई है । इन आभूषणों में शीशकूल टीका, बाली बेमर श्रीकण्ठ हार, याज्ञबल्द, चूड़ी, कवन, भगूठी, बिकिणी और नूपुर का बणन है । बलभद्र ने भी बारह आभूषणों का समर्थन किया है ।^३ इन आभूषणों का प्रयोग भक्तक, कान नाक गला, बाहु, कटि और पैरों में होता है । रीतिकालीन साहित्य में प्रायः स्त्रियों के आभूषणों का ही बणन

- १ भौंभरियाँ भनकगी खरा खनकगी कुरी तनकी तन तोरे ।
'दास' झू जागनी पाम भली परिहास करगी सब उठि भौरै ।
सौह तिहारी है भागो न जाऊँगी आई हों लाल तिहारेई धीरे ।
कलि के गति परी है धरीऊँ गई करि जाहु दई के निहोरे ।

मुन्दरी तिलक छ ३६

- २ भावविलास छंद ४७ देव
३ 'बेनी भाल भांगथुत नासिका के बलभद्र'
कव के कनक सुबरन अपार है ।
भुज पहुँचानि कर पल्लव के कौन मन
उरन के मण्डल गित हमल हार है ।
कटि मुरवान के सु हाथन की अंगुरा
कि बिछियानि दे बेणित कोऊ नवार है ।
चारि मन घातु रसुमधवार भलवार
बारह आभरण ये सोलह सिंगार है ।

बलभद्र पृ० २६६/६५ पूना विश्वविद्यालय से प्राप्त हस्त लिखित प्रति

किया गया है। कुछ कवि इस परम्परा के अपवाद में पुरुषों के प्रमाधनों की ओर आकृष्ट दोख पढ़ते हैं। ऐसे कवियों में हठी और बकसी हसराम आदि की गणना की जा सकती है।

अलंकारों के धारण करने की कई प्रवृत्ति रीतिवाज में देख पड़ती हैं (१) सौंदर्य की अभिवृद्धि (२) वभव और ऐश्वर्य का प्रदर्शन (३) आत्म तुष्टि का भाव। इन तीनों ही प्रवृत्तियों में रीतिवालीन कवि सफल हुए। इन अलंकारों की पाठित के खात पशु, खनिज धातु एवं रत्नादि हैं। पशुओं से प्राप्त होने वाले पदार्थों में मोती और मोर पंखों की गणना होगी और खनिज पदार्थों के रूप में स्वर्ण, चांदी, हीरा आदि अथ रत्न की गणना होती है।

आभूषण रूप में प्रयुक्त बहुमूल्य रत्न आदि के प्रयोग से वभव के प्रदर्शन की वृत्ति सन्तुष्ट होती है। इनका प्रयोग स्त्रियाँ प्रसाधन के रूप में करती आ रही हैं। इसमें अपने रूप का बढ़ाकर प्रिय को रिझाने का प्रयास किया जाता है। इन बहुमूल्य रत्नादि के धारण करने से सामाजिक मर्मणा एवं वभव का ज्ञान भी होता है परन्तु रीतिवालीन कवियों की दृष्टि इन अलंकारों के सौंदर्यावद्धक गुण की उपयोगिता को समझकर ही किया गया है। रीतिवालीन नारी के आभूषणों में मोती के हार नथुनी, बचन के बिजुआ,^१ नग गजमुक्ता की नथुनी, हीरा मोती की माँग, बनब किंकिनी और मोती की माला आदि आभूषणों की चर्चा की गई है।^२ इन आभूषणों में मोती के प्रयोग के प्रति अधिक रूचि दिखाई पड़ती है।^३ समकालीन सामाजिक

^१ (क) बचन के बिजुआ पहिरावत प्यारी सखी परिहास बनायो।

री० का० स० पृ० १६५/६६ मतिराम

(ख) तिय निपट लटी बटि मे, चटकीली बनब किंकिनी छनक रास।

पद्याध्यायी पृ० ४४ सोमनाथ भारतवासी प्रेस, प्रयाग १९३९ ई०

^२ (क) हारन से हीरे दर, सारीके बिनारिनतें,
बारनते मुकुता हमारन भरन जान।

री० का० स० २२३/१३ पद्याकर

(ख) कहै 'पद्माकर भुगय सरसाव सुचि,
बिजुरी बिराज बार हीरन क हार पर।

री० का० स० २३२/६ पद्याकर

^३ (क) मोतिन को मेरी ताग्या हरा गति हाँचन गा रही चूनरी पाड़।

री० का० मद्रट पृ० १६६/११ मतिराम

वैभव को प्रदर्शित करने में रत्नादि का प्रयोग केवल आभूषणों तक ही सीमित न रहकर उसके द्वारा चौकी तख्त आदि बनाये जाने का चलन मिलता है।^१ कवियों ने हीरा, मोती, लाल, स्वर्ण आदि बहुमूल्य पदार्थों के विभिन्न आभूषणों द्वारा इसी वैभव को स्पष्ट किया है। वैभव परक अथ पदार्थों में मुग्धित द्रव्य और वस्त्रादि का प्रयोग भी किया गया है। दरबारी वातावरण और सामन्ती जीवन के आहम्बर और दिखावे का प्रभाव कवियों की मस्तिष्क पर इतना अधिक हुआ गया था कि हठी जस कवियों की दृष्टि अलंकारों से उत्पन्न सौन्दर्य या शोभावृद्धि की ओर जाती ही नहीं थी। वैभव से मिलकर शारीरिक

(ख) हिय हार मोतिन का सोहे अरु फूलन की माला ।

सनेह सागर पृ० १८ बरसी हसराम

(ग) छाटी नयुनी बडे मोतीयान, बडी धाखियानि बडे सुघरे हैं ।

री० का० स० पृ० ३५६/५ ठाकुर

(घ) बँदी ज्योति चहुँ निसि फन मोतिन माँग भराई ।

सनेह सागर पृ० ८० बरसी हसराम

(ङ) माल तोल छवि एक्के गुही मोतिन की हार ।

री० का० स० पृ० १३६/११

(च) नाक नयुनी के गजमोतिन की आभा नेधा

देहवत प्रगटित हिए की हुलाम हे ।

री० का० स० १६८/३० -

(छ) मोतिन की हार गर मातिन सोमाग भर,

मोतिन सौ बन गुही हठी सुख साजुकी ।

श्री राधा सुधाशतक छंद ६

१. (क) चामीकर चौकीपर चपक बरन 'हठी

अंग की चमकें चारु चचल चलावनी ।

श्री राधा सुधा शतक छंद २१

(ख) हीरन तख्त बठी राधे महरानी हठी,

रमा रति रूप मिरि घसक घरा पर ।

श्री राधा सुधा शतक छंद १६

मध्यासीन हिंदी कृष्ण-वाक्य में रूप-शौ-दर्श

प्रभा और ज्योति का चित्र प्रस्तुत करने में इनकी कल्पना शक्ति अवाशय ही सचेष्ट थी।^१

इससे स्पष्ट हो जाता है कि सभी भगा में अनेक भ्राभूषणों को धारण करके शोभा वृद्धि या ऐश्वर्य का प्रदर्शन होता था। शरीर के बारह भगों^२ में बारह भ्राभूषणों को धारण करते थे। रघुनाथ कवि ने बारह भगा में इन भ्राभूषणों के धारण करने का एक ही पद में विवरण दिया है। मुग्ध-नायिकाभा के सहज सौन्दर्य में एक ही भ्राभूषण से भग शोभा बढ़ जाती है। 'और आभरण सब काहें को सजैगी और एक ही में बाढी भग छवि सुद है। बेनी प्रवीन के इस कथन से निसंगत शोभा की व्यञ्जना की गई है। इन भ्राभूषणों के साथ ही जीव जन्तुओं से प्राप्त होने वाले वस्तुओं को भी प्रसाधन के रूप में प्रयोग किया जाता रहा। ऐसे प्रसाधनों को प्रकृति से प्राप्त होने वाले उपकरणों के अन्तर्गत स्वीकार किया गया है।

(२) प्रकृति से प्राप्त उपकरण

सौन्दर्य के साधन उपकरणों में से अनेक उपकरणों की प्राप्ति प्रकृति से हो जाती है। ऐसे उपकरणों में फूल और पल्ल मुजामाल और बनमाल का वर्णन रीतिकाल में मिलता है। फूल द्वारा सजाने की प्रवृत्ति स्त्री और पुरुष दोनों में पाई जाती है। मोर पक्षादि का प्रयोग केवल कृष्णपक्ष में ही वर्णित है। विपरीत शृङ्गार के समय राधा द्वारा मोर पक्षादि को धारण करके शोभा को बढ़ाने की चप्टा की गई है। मोर पल्ल श्री कृष्ण का प्रिय-प्रसाधन है।^३ इसके अभाव में उनका शृङ्गार अधूरा रह जाता है। इसी के

^१ जात रूप सलत पर बडी रूप राशि राधे,
भगन की प्रभा प्रभाकर को सजावती।

श्री राधा सुधा शतक सू० २५

^२ सीस माल भ्रुति नासिका ग्रीवा कटि उर बाहु
मूल मणि भंगुरी चरण बारह भूषण चाहु।

काव्य प्रभाकर पृ० ३०६ सू० १९६६ जगनाथ दास मानु
(४) मोर के पक्षीवन को मनुज मुकुट माने
तसिय लकुट कर कजनि दर्पित है।

बेनी प्रवीन पृ० १२४ नवरसतरंग

साथ गुजामाल को धारण करने प्रवृत्ति प्रेम को व्यक्त किया गया है।^१ मोरपक्ष गुजामाल वैजयंतीमाल उन्हे प्रिय प्रसाधन हैं। वनमाल का प्रयोग भी श्रीवृष्ण करते थे।^२ इन प्रसाधनों से स्पष्ट है कि मोर पक्षों को मस्तक पर, गुजामाल, वनमाल और वैजयंती माल को गले में धारण करते थे। मोर पक्षों का मुकुट, टटिया, किरीट आदि बनाया जाता था। पक्षा की चन्द्रवर्णि से श्रीवृष्ण की शोभा बढ़ जाती थी। अतएव भवसर पर श्रीवृष्ण मोर पक्षों को अग्रगण्य धारण करते थे। यहाँ तक कि उन्हे और वेप के साथ भी शोभा

(ख) मोर मुकुट की टटिया ली है, की है नन डिठौना।

सनेह सागर पृ० १६

(ग) गुञ्ज गरे सिर मोर पक्षा, मतिराम को गाय चरावत डोल।

रीतिवाक्य संग्रह १६६/२१

(घ) मोर पक्षा 'मतिराम किरीट मनोहर मूरति सो मनु लंगो।

रीतिवाक्य संग्रह १६६/२५

(ङ) मोर मुकुट की चन्द्रवर्णि, यो राजत नन्दनद।

गीतिवाक्य संग्रह पृ० २८८/८२

१ (क) सखि, सोहन गोपाल के उर वैजयंती माल।

रीतिवाक्य संग्रह पृ० २८७/६५

(ख) माल गरे गुञ्जन की कुञ्जन को बसिबो।

रीतिवाक्य संग्रह पृ० २६३

(ग) मनो निसानो दुगनि दई गुञ्ज की माल।

रीतिवाक्य संग्रह पृ० २१८/२६ रसलील

(घ) गुञ्जन के भवतस लस सिर, पच्छन अच्छ किरीट बनायो।

रीतिवाक्य संग्रह पृ० १६५/१५ मतिराम

२ (क) मोरपक्षा 'मतिराम किरीट मे बठ बनी वनमाल सुहाई।

रीतिवाक्य संग्रह पृ० १६६/२६ मतिराम

(ख) मेरो गहो उन हार भयोडि के, मैं हूँ गही बन माल भपेटा।

रीतिवाक्य संग्रह पृ० २५०/१६ धेनीप्रवीन

(ग) वन नानन कुण्डल मोर पक्षा, उर मैं वनमाल विराजति है।

साथ गुजामाल को धारण करने प्रकृति प्रेम को व्यक्त किया गया है।^१ मोरपल गुजामाल बैजयन्तीमाल उनके प्रिय प्रसाधन हैं। वनमाल का प्रयोग भी श्रीकृष्ण करते थे।^२ इन प्रसाधनों से स्पष्ट है कि मोर पक्षों को मस्तक पर, गुजामाल, वनमाल और बैजयन्ती माल को गले में धारण करते थे। मोर पक्षों का मुकुट, टटिया, किरौट आदि बनाया जाना था। पक्षा को चन्द्रकनि से श्रीकृष्ण की शोभा बढ़ जाती थी। प्रत्येक अवसर पर श्रीकृष्ण मोर पक्षों को प्रवश्य धारण करते थे। यहाँ तक कि उनके खोर वेप के साथ भी शोभा

(ख) मोर मुकुट की टटिया लीहैं, कीहैं नन ञ्ठीना ।

सनेह सागर पृ० १६

(ग) गुञ्ज गये सिर मोर पक्षा, मतिराम' यो गाय चरावत डोल ।

रीतिवाक्य संग्रह १६६/२१

(घ) मोर पक्षा 'मतिराम किरौट मनाहर मूरति सो मनु लगो ।

रीतिवाक्य संग्रह १६६/२५

(ङ) मोर मुकुट की चन्द्रकनि, यो रागत नन्दन ।

गीतिवाक्य संग्रह पृ० २८८/८२

१ (क) सखि, साहस गोपाल के उर बैजयन्ती माल ।

रीतिवाक्य संग्रह पृ० २८७/६४

(ख) माल गये गुञ्जन की कुञ्जन को बसिबो ।

रीतिवाक्य संग्रह पृ० २६३

(ग) मनो निमानों दुगनि दई गुञ्ज की माल ।

रीतिवाक्य संग्रह पृ० २१८/२६ रसलीन

(घ) गुञ्जन के अवतस लस सिर, पकटन अद्व किरौट बनाया ।

रीतिवाक्य संग्रह पृ० १६५/१४ मतिराम

२ (क) मोरपक्षा 'मतिराम किरौट में बठ बनी वनमाल मुहाई ।

रीतिवाक्य संग्रह पृ० १६६/२६ मतिराम

(ग) मेरो गहो उन हार मणोटि के, मैं हूँ गही वन माल मपेटा ।

रीतिवाक्य संग्रह पृ० २५०/१६ बेनीप्रवीन

(घ) वन कानन कुण्डल मोर पक्षा, उर पै वनमाल बिराजति है ।

रसधान

विधायक मोर पत्ता का चमकत चमक ही होता था। प्रत्येक प्रव्रवासी इसी रूप में श्रीकृष्ण को दराने का अभ्यस्त हो गया था। यही कारण है कि इस प्रगाथन से मुक्त श्रीकृष्ण की शोभा को देखकर गोपियाँ अपनी मुपि-मुपि भूल जाती हैं, उनके मन निनिमेष हो श्रीकृष्ण को दगने लग जाते हैं और वृषभानु की बिसोरी राधा तो बीरी हो जाती है।^१ प्रकृति से प्राप्त अथ प्रभु प्रसाधन में पूता का महत्त्व है जिस स्त्री-पुरुष दोनों ही प्रयोग में लाते हैं।

पूल—अनस्पति से प्राप्त होने वाले प्रकृति गुलम पत्तियों में फूलों द्वारा प्राज भी अपने को प्रसाधित करने की परम्परा है। फूलों में नागरिक जीवन का अभाव एक ऐश्वर्य न होकर स्वच्छ और मुक्त जीवन का अभाव उपयोग है। इसी से प्रकृति मूलम इस उपकरण के प्रति नागरिक एक साम्य जीवन दोनों की ही अभिरुचि व्यक्त होती है। फूलमालादि धारण करने के कई उद्देश्य दीये पड़ते हैं—

(१) सुगन्धित एक अनुकूल वातावरण की सृष्टि।

(२) अपने रूप को आनन्द बनकर प्रिय को रिमाना।

(३) प्राणोन्मेष की तृप्ति और लोगों का ध्यान अपनी ओर आकृष्ट करना।

इन सभी उद्देश्यों की सिद्धि के लिए कृष्ण साहित्य में फूलमालादि का प्रचुरता से प्रयोग किया गया है। गोपियाँ फूलों से अपने को सजाती हैं। फूलों की माला को ही आधार बनाकर श्रीकृष्ण पर व्यंग्य करती हैं।^२ रूप

^१ मूर्धन्य न सुवास रहे राग रग म उवास
भूलि गई सुरति सबल खान पान की।
कवि 'भतिराम' इक टक अनिमेष नन,
बूझ न कहति बात समुझ न आन की।
धीरी सी हसनि मैं ठगौरी तेने डारी त्याम
धीरी कीनी मोरे त बिसोरी वृषभानु की।
तब ते बिहारी वह भई द परवान कीसी
जब मैं निहारी रुचि मोर के पवान की। 'रमखान

^२ फूलन की माल मौसा कहत गुलाब ऐसी
फूलन को माल मेलि राखन न क्यों गर।
मेरो मुख चंद सौ बताव ब्रजचंद रोज,
कहो ब्रजचंद जू सो चंद दखिबो कर। ब्र सा ना मेद पृ २६६/३५७

गर्विता का प्रेम एवं रूप गव व्यक्त किया गया है। श्रीकृष्ण स्वयं फूलों की माला बनाकर पहनाते हैं।¹ फूलों से निमित्त भलवागे द्वारा सभी अपना शृंगार करती हैं। बहुमूल्य आभूषणों के बीच के बिना शृंगार अधूरा हो रह जाता है। इसी से हीरे और मोती के अवतल तथा स्वर्ण के भूषणों की छवि के साथ चमेली और चपक की शोभा भी बनी रहती है।² फूल मालादि से युक्त श्रीकृष्ण की शोभा को देखकर गोपियाँ नन्नों के लाभ का फल पा लेती हैं।³

अत स्पष्ट हो जाना है कि सौंदर्य प्रसाधक उपकरणों की तो कोटियाँ रीतिवालीन साहित्य में वर्णित हैं। (१) ऐसे उपकरण जो बभ्रव के प्रतीक तथा रूप के उत्कर्षक हैं। इनमें बहुमूल्य धातु एवं रत्नों आदि के आभूषण का वर्णन है। स्वर्ण, हीरा, माती, आदि के आभूषण इसी श्रेणी में आते हैं। इन आभूषणों के प्रयोग से अंग में उत्पन्न होने वाली 'योति एवं प्रकाश' आदि का चित्र भी अंकित किया गया है। (२) दूसरी कोटि में प्रकृति से प्राप्त किये जाने वाले सौन्दर्यसाधक उपकरणों की गणना होती है। इन उपकरणों में सादगी और शोभा रहती है। इनसे बभ्रव परकता का गान गीत होकर मुक्त प्रकृति के उपयोग का गान होता है। ऐसे उपकरणों में मोरपख वनमाला गुजामाला और फूल के विभिन्न आभरणों से उत्पन्न शोभा का वर्णन है। इन सभी आभूषणों आदि का धारण करने का उद्देश्य रूपोत्कर्ष द्वारा स्वयं रिझना और प्रिय को रिझाना है। पद्माकर की गोपी राजा से ऐसे ही साज सजने की कहती है जा गापाल की आँखों में प्रिय लगे।⁴ इन प्रसाधनों के साथ वस्त्रादि के धारण द्वारा भी रूप का आभरण बढ़ाया जाता है।

¹ (क) हीरन मातिन के अवतलनि सोन के भूषण की छवि छावै।

हार चमेली के फूलन में तिनमें रवि चपक की सरसाव।

सखित सलाम ३३२

(ख) हिये हार मोतिन की सोहे अरु फूलन की माना।

सनेह सागर पृ १६

² ब्रजभाषा साहित्य का नायिका भेद पृ० २०८/२६६ मेनापति।

³ भ्राजु की रूप सखें नालास की, भ्राजुहि नननि का फन पायो।

रसरत्न २३८ मतिराम

⁴ (क) मागि सवारि भिगारि सुवारि बेनी गुही जु द्युनि लो छाव।

'त्यो पद्माकर या विधि औरहु साजि सिंगार जु स्वाम की भाये

(२) शरीर की रक्षा करने वाले सौंदर्य साधक उपकरण—

शरीर की शोभा को बढ़ाने वाले उपकरणों में धारण किये जाने वाले उपकरणों का महत्त्व सदा से रहा है। भूषण वस्त्र और फूलमालादि में वस्त्र शरीर के आकादन के लिए प्रथम आवश्यक उपकरण है। इसका प्रयोग तीन दृष्टियाँ से किया जाता है। (१) अलंकरण की प्रवृत्ति (२) शालीनता (३) शरीर की रक्षा।

इनमें शरीर रक्षा परक उपयोगिता तो स्पष्ट है। शालीनता मूलक प्रवृत्ति भी प्रबल रूप में देखी पड़ती है। शालीनता का सामाजिक दृष्टि से महत्त्व है और इसके मूल में सज्जा बतमान रहती है। यौन प्रगो के ठकने और आकषण की दृष्टि से उसे उत्तेजक वनान के वस्त्रों का महत्त्वपूर्ण योग रहता है। इससे अंगों की रहस्यात्मकता बनी रहती है। देखने वाला के मन में कौतूहल और जिज्ञासा का संचार होता रहता है। उपगूहन और प्रदर्शन दोनों ही भावनाएँ समानांतर गति से चलती रहती हैं। इससे आलम्बन की मानसिक प्रवृत्ति का ज्ञान होता है प्रेम की उत्पत्ति होती है और सहज सौंदर्य में उत्कण्ठ आता है अलंकरण की प्रवृत्ति तृप्त होती है। इस वेशभूषा से स्वामाविक शोभा बढ़ती है। शोभा वृद्धि के लिए इन उपकरणों में वस्त्र से कई उद्देश्यों की सिद्धि हो जाती है।

वस्त्र के प्रयोग से उत्कण्ठ को प्राप्त शोभा द्वारा नायक को आकृष्ट करने की चेष्टा की जाती है। इसीसे सीता का शृंगार करते हुए देखकर नायिका के मन में भय उत्पन्न हो जाता है कि सीता नायक को अवश्य ही आकृष्ट कर लेगी। मिथुन के प्रसंग पर वेश भूषा की व्यावहारिकता यथायथ जीवन पर निर्भर है। वेश के आधार पर ही नायिका व कई भेद-वामक सज्जा और अभिसारिका-किये गये। उत्कण्ठिता और विप्रलम्भा नायिकाओं में भी वस्त्रादि की महत्ता रहती है। प्रायः मध्या और प्रीति नायिकाएँ साज-सज्जा

रीति सखी सखि राधिका का रमजा अंग जो गहनो पहिराव ।

होन यो भूपिन भूषणगान ज्या डीकट ज्योनि जवाहिर पाव ।

जगद् विनाद ६३/२५१

(स) श्रीनरनाल गोपान व कारण, की हूँ मिंगार जो राखे बनाई ।

मुन्दी तिलक ६६/६८७

के प्रति अधिक सचेष्ट रहती हैं। मुग्धा की शालीनता स्पष्ट रूप से कुट्ट करने में उह रोक्ती है। वस्त्रा का चटकीलापन सामान्य नायिका में अधिक पाया जाता है, क्योंकि उसके समक्ष सामाजिक बर्धन या नियन्त्रण का कोई प्रश्न ही नहीं रहता। इससे वह यथार्थ अपने को अधिक में अधिक आकषक बनाने की चेष्टा करती है।

अभिसारिका नायिकाया के वेश वस्त्र में कविया की रुचि रही है। रीतिकाल में प्रायः दो अवसरों पर वेश से उत्पन्न शोभा का वर्णन किया गया है। (१) दूती के वचन में नायिका के सौंदर्य तथा वेशादि का आकषक वर्णन (२) प्रत्यक्ष दृशन के बाद नायक द्वारा नायिका के वेश की प्रशंसा। इन सभी शोभाओं के लिए वस्त्रों का आकषक और समुचित प्रयोग आवश्यक था। इसी से रीतिकालीन कवियों ने वस्त्रादि वर्णन में इसका ध्यान रखा है। इस युग का कवि वस्त्रों के चुनाव में अनुरूप एवं प्रतिरूप रंग-याजनाभा, वस्त्रों के कटाव आदि के माध्यम से अंगों की सुडौलता और आकषण को बताने की चेष्टा किया करता था। वह विविध प्रकार की सजावटों द्वारा शरीर को आकषक बनाता था। तत्कालीन वैभव परक समाज की प्रचलित परम्पराओं का स्पष्ट प्रभाव इन वस्त्रों पर दीख पड़ता है।

इस युग के प्रयुक्त वस्त्रों में साड़ी चोरी अगिया, चूनरी आदि प्रमुख हैं। पुरखों के वस्त्रों में पीताम्बर चीर, बागा आदि का वर्णन है। इन वस्त्रों का प्रयोग केवल शरीर रक्षा के लिये ही न होकर उसकी सजावट के लिये भी होता था। इससे रंगों की विशेषता महत्वपूर्ण स्वीकार की गई है। वस्त्र बारीक, भिलमिल और स्वर्णाब्ज के तारों से सजित होते थे।

श्वेत, श्याम और हरे रंग की साड़ी का वर्णन है।^१ श्वेत वस्त्रों के

^१ (क) सेत सारी सौहन उजारी मुखचंद की सी,

भलहनि मद भुमकान की महमही । रसरज १७६ मतिराम

(ख) उजरई की उजारी गारे तन सेत सारी,

मातिन की ज्यानि सा, जु हैया मानो बानी है।

री० का० स० ३३६/५ आलम

(ग) गह भा मनह में सिपारी श्याम सारी सजि

राजनि अघेरी न सजिनी बाऊ साथ म।

री० का० स० पृ० २४८/११

(घ) सेन बमन म यो लस उघरत गार गान।

री० का० स० पृ० १८१/५१ मतिराम

आवपण को वस्त्र के लिये विभिन्न उपमानों द्वारा प्रस्तुत। द्वारा उगगाग्नि प्रस्तुत किया गया है। श्वेत सांघी के तत्काल प्रभाव का वर्णन है। स्वयं शृङ्गा भी उस रंग में रंग जाते हैं।^१ इन रंगों का प्रतिरिक्त वेसरिया, कुमुभी घांघी रंगों से रंगे वस्त्रों का प्रयोग किया जाता था।

वस्त्रों के प्रयोग में शरीर शोभा बढ़ाने के साथ एश्वय और वभय का प्रदर्शन भी होता था। यह प्रदर्शन जरतास के काम द्वारा होता था।^२ 'जरतास' में सोने के महीन सारो द्वारा वस्त्रों पर लारीगरी अरित की जाती थी। इससे शरीर पर भी उसके प्रकाश द्वारा सौन्दर्य की अभिवृद्धि होती थी तथा भिन्न-मिलाते हुए चमक में नायिका की शोभा कई गुनी बढ़ जाती थी।

चोली, कचुकी या अगिया का प्रयोग शरीर को उन्नत बनाने की दृष्टि से आवश्यक दीखने और उभार साने के लिये किया जाता था। इससे यौन अंग का महत्व बढ़ता है स्तन पुष्ट और बटि प्रदेश क्षीण दीखन लगता है। इसकी और का सुनहरी किनारी से सजकर इसकी शोभा बढ़ा देता है। मूल रूप में कचुकी के प्रयोग द्वारा स्तनों को उन्नत और आवश्यक बनाने तथा उसके द्वारा नायक को आकर्षित करने की चेष्टा की गई है। सभी स्त्रियाँ गोटा लग हुए कटावदार व 'बाले' के काम से युक्त उभार देने वाली चोली का ही प्रयोग करती थी। इससे अनेक अभिप्रायों की सिद्धि बताई गई है।^३ कचुकी का प्रयोग

^१ (क) स्वेत सारी ही सो सब सौते रंगी स्याम रंग

सत सारी हां सो रंग स्याम ताल रंग में। रसरज ३५७

(ख) लात मन बूडिब को देवसिरि सौत भई

सौतिन चुनीटी भई वाकी सेत सारी रो। काव्य निणय दाम

^२ (क) सारी जरतारी की भलके भलकति तैसी

केसरी के अंग राग कीने सब तन मे। रसरज २०१ मतिराम

(ख) सारी जरतारी अंग तैसी संग आलिका।

री० का० सं० पृ० २५०/१७ बेनी प्रवीन

^३ (क) कचुकी मे कसे आवें उक्से जेरोज बिदु

बदन तिलार बडे बार धुमडे परत।

(ख) आंगी कस उक्से कुच ऊंचे, हस हुलस फुफ्फुन की फू दे।

(ग) भावत को सुनि आगम आनन्द अंगन अंगन मे उमहो है —

गाढी भई कर की मुदरी अगिया की तनीन तनाव गहो है।

रसरज पृ० ३२० मतिराम

मे भावा की प्रेयसीयता, प्रियदर्शन की उमा, अगो का उमार आदि व्यक्त किया गया है। इसका रंग श्वेत, श्याम, हरा^१ और बेसरिया होता था। ये सभी रंग गोर वस्त्र पर अच्छे लगते थे। कचुकी के वर्णन की इस विवक्षता के मूल में यही भावना काम करती है कि इसका प्रयोग वक्ष प्रदेश के लिये होता है, जो एक आकर्षक अंग है और इसी अंग के सहारे से नायक खिचा हुआ खला आता है। इस कचुकी के साथ चटकीले रंग की चनरी से शोभा बहुत बढ़ जाती थी।^२ इस स्पष्ट हो जाता है कि वस्त्रा के प्रयोगादि के सम्बन्ध में रीतिकाल का कवि मचेष्ट था। इसके प्रयोग का मुख्य रूप से दो ही उद्देश्य दोष पड़ता है—

(१) शालीनता जय सजा एवं शरीर के विभिन्न अंगों की रक्षा।

(२) यौन दृष्टि से अधिक आकर्षक होखने का प्रयास। इन दोनों ही उद्देश्यों में रीतिकाल का कवि पूर्णतः सफल हुआ।

सौन्दर्य के इन उपयुक्त उपकरणों के संग योनि शृङ्गार के अन्तर्गत अंग भी अनेक प्रसाधनों का वर्णन किया गया है। इन प्रसाधनों को न तो धारण किया जा सकता है और न शरीर पर लगाया ही जा सकता है। अपितु इनका उपयोग अंग रूप में ही होता है। इसी रूप में वे सौन्दर्य साधक उपकरण बन जाते हैं।

(घ) रजनी मणि प्यारी ने गौन कियो निरखी अगिया पिय रंग भरी।
छरी खीन हरे रंग की अगिया दरकी प्रगटी कुच कोर सिरी।
सुदरी तिलक पृ० २५८

(ङ) अगिया की तनी खुलि जानि घनी,
सुवनी फिर बाँधति है कमि के।

सुतान बिनाद पृ० ३१ देव सभा, काशी

१ (क) छारी घरी हरी कचुकी हान का अंगन त जय जोनि के कोड़े।
पद्माकर

(ख) छरी खीन हरे अगिया दरकी प्रगटी कुच कोर सिरी।

सुदरी तिलक पृ० २५८

२ चुई सी परत चपन सी च चपन

चल-चल चितोनि चटकीली चार चनरी। री० का० म० २५१/२५

(६) सोप्य के उत्तरपक्ष अथ शृङ्गार प्रसाधा—

प्रसाधा गग गोप्य के धागा पाग शृङ्गार की चर्चा की जा चुकी है। य शृङ्गार प्रसाधा शरीर पर धारण त्रि जागे पर सगाने जान पर प्रपया अथ प्रकार स शारीरिक शोभा के विषयक बात है। इस धारमिक दो पक्षों का विवेचन किया जा चुका है। यहाँ पादम शृङ्गार के धागा य य प्रकार स शारीरिक शोभा का बढ़ा या उतारना का संकेत पाग।

इत उपरगता के धागा रता, बस विरग छोर ताभून रता का प्रयोग वर्णित है। दिठोत और दगल द्वारा मुग शोभा बढ़ाने प्रपया निरगने का वर्णन मिलता है। दिठोत यछरि पादम शृङ्गार म वर्णित नहीं है, तिर भी इनके द्वारा शोभा की वृद्धि ही होती है। रीतितादीन बविया १ गोरे बग पर दिठोने की श्याम शोभा से मुग मुग की चट्टमा के समान दगा है।^१ इन माहिय म दगल माध्यम स मजर सगन मे बचान का भार व्यक्त हुआ है।^२

पाप या घीरी के प्रयोग के दो उद्देश्य प्रतीत पाग है (१) मुग बाग द्वारा अनुकूल स्थिति उत्पन्न करना (२) प्रपरा की सातिमा बढ़ा देना। कभी कभी यह सातिमा इतनी अधिक बढ जाती है कि प्रपरा की नित्री सातिमा अलग स लक्षित ही नहीं होती है।^३ पाग की पीर गले म उतरती हूँ चट्टी लगती है।^४ पाप राने का अनेक अवसरों पर वर्णन है—(१) किसी का भान्द सतरार करन म^५ (२) शोभा बढ़ात म (३) स्वाधीन पतिवा

^१ विधु तम सोभा सार ले, रम्पी बाल मुख इन्दु।

दियो इन्दु मैं प्रक मित राहु हेतु मति बिन्दु। विरम सतमई दो० २८६

^२ (क) लोने मुँह दीठि न लग, या बहि दीनि ईठि।

हूनी हूँ सागन लगी, दिवै निठौना दीठि।

बिहारी रत्नाकर दो० २८

(ख) निठुर दिठौना दी हैं नीठि निवसन बहै,

दीठि लवि के डर पीठ द गिरति है। सुजान विना ६/१५

^३ पाप पीक अधरान म सखी लखी न जाय।

कजरारी भ्रांलिमानि मे कजरा री न लगाय।

^४ खरी लागति गारे गर धसति पाप की लोक।

मनी गुलीबद साल की साल लाल दुति लीक। बिहारी

^५ को है ज्योतिपी है कछु ज्योतिप विचारत हो ?

ये ही शुभचाम राम जाहिर हमारे है।

नायिका द्वारा शृङ्गार करने में।^१ इन अवसरों द्वारा अनुकूल भावनाओं का वर्णन है, परन्तु प्रतिबल परिस्थितियाँ में पान द्वारा दुःखद वातावरण एवं भाव की अभिव्यक्ति हुई है। यह अभिव्यक्ति विरह प्रसंग पर अथवा गोत्र-स्वलन^२ प्रसंग पर हुई है। यह पान का सौंदर्यमूलक प्रयोग नहीं है। अथ स्थला पर इससे मुख की शोभा ही बढ़ाई गई है।

स्नान द्वारा नायिका के मादक और अनावृत सौंदर्य को देखने की ही अधिक चेष्टा की गई है। सद्यः स्नाता का चित्र कहीं-कहीं प्रस्तुत हुआ है। अथ केवल स्नान का नाम मात्र ले लिया गया है। ऐसे स्थला पर यह वर्णन के अनुरोध से ही प्रस्तुत किया गया है।^३ इससे शोभा का विकास नहीं बताया गया है। फिर भी इतना तो मानना ही पड़ेगा कि स्नान द्वारा निमलता से शारीरिक कांति का विकास होता है। वेणु बिजास से सुन्दरता आती है। प्रिय द्वारा किये गये इस विन्यास में उसका अनन्य प्रेम व्यक्त होता है।

पादश शृङ्गार में दण्ड महत्वपूर्ण होता है। सभी शृङ्गार कर लेने के बाद नायिका की आत्मतुष्टि के लिये दण्ड का देखना आवश्यक है। इसकी व्यावहारिक उपयोगिता के सम्बन्ध में दो मत नहीं हो सकते हैं। अपने रूप एवं शृङ्गार को देखकर नायिका स्वयं सन्तुष्ट हो जाता है तो उसका रूप नायक को अवश्य ही आकर्षित कर लेने में समर्थ हो सकेगा। दण्ड का दो प्रभाव वर्णित है। (१) नायिका स्वयं अपने रूप पर रीझती है और (२) दण्ड के माध्यम से प्रिय को देखने की चेष्टा की गई है। यथा —

आधी बँठ जावौ पानी पीवौ, पान खावौ फेर,
होय के सुचित नक गणित निकारी तो । री० का० स० पृ० ३६१

^१ ब्रजभाषा साहित्य का नायिक भेद पृ० ३०६ छंद ३८७,

पृ० ३०८ छंद ३६५ ३६६ ३६८ ४०३

^२ (क) वृक्ष ही वह भोपी गुणार्ति, आजु कहूँ हसि के गुण गार्थहि ।
ऐसे में काहूँ को नाम सखी कहिँ कैसे धो आद गयो ब्रजनाथहि ।
खाति खवावति ही नू बीरी, सु रही मुख की मुख हाय की हायनि ।

केशवदास

(ख) बार बार बरजति बावरी है वारी प्रान
बीरी ना खवाउँ बीर विष सी लगति है । केशवदास

^३ ब्र० सा० का नायिका भेद ३०६ छंद ८०१ तथा पृ० ३१८ छंद ४४६

- (१) 'केशव' एक समे हरि राधिका आसन एक लस रग भीन ।
आनन्द सा तिय आनन की छुति देखत दण्ड म दृग दीने ।
- (२) माल गुही गुन लाल लट लपटी तर मोतिन की सुल दनी ।
ताहि बिलोमत आरसी लर, आरस सा इव सारस नैनी ।

केशव री० वा० सं० पृ० १४६

उपयुक्त पौष्टिक शृङ्गार वरुण के आधार पर हम यह निष्कर्ष ले सकते हैं कि आलोच्य काल के कवियों ने इनके प्रयोग में दो बातों का ध्यान रखा है (१) वचन एवं ऐश्वर्य का प्रदर्शन (२) शारीरिक रूपाकार के आनन्द को अधिक से अधिक बढ़ाकर अपने प्रिय को रिझाने का प्रयास । इन दोनों ही बातों में रीतिकालीन कवियों को पूर्ण सफलता मिली है । प्रयोग किये जाने वाले प्रसाधनों द्वारा यह बताने की चेष्टा की गई है कि इनके द्वारा शरीर में जोम लता के उद्भव से स्पष्ट-सुख की अनुभूति होती है तथा इन्हीं रूप में आकर्षण एवं मोहकता बढ़ जाती है । इससे स्पष्ट-जय सुखान्ता और इन्हीं सुखान्ता दोनों की ही उपलब्धि होती है । लौकिक जीवन में नायक नायिका का यह सुख ही उनके लिए काम्य आकांक्षा है और इसी वृत्ति में रीतिकालीन कवि प्रणत सफल हुआ है ।

तदर्थ सौन्दर्य—रीतिकालीन कवियों ने तदर्थ सौन्दर्य के अन्तर्गत प्राकृतिक शोभा का वर्णन किया है । बहुधा शरीर या प्रस्तुत वस्तु के उपमान के रूप में प्रकृति का ग्रहण हुआ है । उपमानों के ऐसे प्रयोग से प्रस्तुत का सौन्दर्य तो बढ़ता ही है अप्रस्तुत के गुणों का भी ज्ञान होता है । उनकी कीमलता हृदय आकर्षकता स्पष्ट सुखदता आदि अनेक गुणों का ज्ञान होता है । सादृश्य मूलक अलंकारों में इस प्रकार के अप्रस्तुतों का अधिक प्रयोग मिलता है । नायक या नायिका के समान बनाकर पुष्प की प्रफुल्लता विकास विकास को पुष्पा के खिलने के समान बनाकर पुष्प की प्रफुल्लता विकास शोभा गुणों आदि अनेक तत्त्वों का एक साथ वर्णन कर दिया जाता है । अप्रस्तुतों के सफल प्रयोग से ही प्रस्तुत के रूप में निश्चार उत्पन्न होता है । एक उदाहरण दें—

"वन लता थीपल धरी गरी बिजन वन फूलि ।
ताहि तजत क्या बावरे अरे मधुप मनि भूलि ।

इस वर्णन में सोने की लता थीपल आदि के वचन से नारी का सम्पूर्ण रूप विित्र उपस्थित कर दिया गया है । ऐसे स्थलों पर प्रकृति के ये

उपकरण शाभा विधायक रूप में प्रयुक्त हो जाते हैं। इनके प्रयोग से तारी के रूप चित्र का जो बिम्ब विधान होता है उसकी व्यञ्जना करने में ये उपमान सहायक होते हैं और प्रयुक्त इन अप्रस्तुतों द्वारा अभिव्यञ्जना शिल्प इतनी सजी सँवरी रहती है कि अश्लीलता की गंध नहीं मिलती। गुण और घम साम्य का आधार लेकर वरुण को अनुभूतिमय बनाया जाता है। वही वही तो केवल उपमानों के माध्यम से ही प्रस्तुत का रूप उपस्थित किया जाता है।

‘कोक नद पद कज कोप से गुलफ गोल,

जघ कदली से लक केहरि बिसाल सा।

पान सो उदरि नाभि कूप सी गभीर गुर,

उर नवनीतपानि पल्लव रसाल सा।

श्वाल कवि लसति लतान सो भुजाहै बैस,

कबु सो गरो है मुख नील कज जाल सा।

श्याम के सचौर जौन गज सो मुजब बारो,

सुसि सो मुकुट सब तन है तमाल से।¹

उपयुक्त छंद में कोकनद, कोप नदनी केहरि, पान कूप, रसाल लता, कबु नील कज, गज आदि के चयन में उसके प्रति मौदय विषयन धारणा व्यक्त होती है। साहित्यिक परम्परा में इन प्रयुक्त शब्दों का गुण बोधक जो प्रतीकात्मक अर्थ है उससे प्रस्तुत का रूप चित्र गुणों के आधार पर सौंदर्योत्कपक हो जाता है।

प्रकृति आदि तटस्थ सौंदर्य के व्यञ्जक पदार्थों का वर्णन दो अवसरों पर हुआ है। (१) समीप के अवसर पर (२) वियोग के अवसर पर। समीप में तटस्थ सौंदर्य की अभिव्यञ्जना दो दृष्टियाँ या अवसरों पर की गई है। प्रथम नायिका या नायक के अंग प्रत्यक्ष वर्णन के वासुध रूप या उसके मूल रूप वर्णन में कान्ति, छवि, सावध्य आदि के चयन में उपमान रूप में इनका प्रयोग हुआ है। इन उपमानों द्वारा शरीर की विभिन्न छवियाँ अभिन की गई हैं। इनसे शरीर की मृदुता, कोमलता, अंग लीप्ति आकार आदि का वाच्य होता है। यह बाध रागात्मक अनुभूति में परिवर्तित होकर आत्ममग्न के रूप का अधिक बड़ा देता है। बहुधा मानव जब अपनी प्रशंसात्मक भावनाओं की वृत्ति मानव मात्र के चयन से नहीं कर पाता, तभी उस प्रकृति की धारण में जाना

पड़ता है। वह मन एक गाने-द्विधा के अनुभव क्षेत्र में आने वाली प्रवृत्ति प्रकृत वस्तुओं में सुंदरता एवं तत्सम्यग्भी सभी गुणों का अनुभव करने प्रस्तुत की उत्तम से उत्तम बनाना चाहता है। कलाकार का यह विचार है कि इससे सुंदरता की उसकी मानसिक कल्पना प्रेषणीयता का गुण पाकर दूसरा के मन में भी उसी प्रकार की भावानुभूति उत्पन्न कर देती है। इस दृष्टि से प्रवृत्ति प्रादि तटस्थ पदार्थों का उपयोग सौंदर्य एवं आनंदपण को बढ़ाने के साधन के रूप में होता है। इसे तटस्थ सजा इस कारण प्राप्त होती है कि सौंदर्य साधक के उपकरण आलम्बनगत न होकर आलम्बन से अलग होते हैं परन्तु अपनी इस तटस्थता में भी सौंदर्य के उपकारक होते हैं। इनसे रति की भावनाएँ उद्दीप्त होती हैं। अतः तटस्थ सौंदर्य का यह प्रियता मूलक उपयोग है क्योंकि इनके प्रयोग से आलम्बन या आश्रय की बड़ी हुई छवि आनंदपण का कारण बनकर प्रिय के मन में अनुकूल भावनाओं का संचार करने में समर्थ होती है।

प्राकृतिक साधनों द्वारा संयोग की अवस्था में भावनाएँ उद्दीप्त होती हैं। नदी तट वन उपवन आदि से प्रिय मिलन की आकांक्षा बलवती हो जाती है। ऐसे स्थलों पर इनका चयन उद्दीपन की दृष्टि से किया गया है। ये वातावरण का निर्माण करते उसकी मोहकता बतान में सहायक सिद्ध होते हैं। इस दृष्टि से ये सौंदर्य परक होते हुये भी साक्षात् रूप में न होकर अवान्तर रूप में ही होते हैं। इनकी सौंदर्य मूलकता उद्दीपन की तरंगों से हाकर आने आती है। इस प्रकार का उदाहरण कही से भी लिया जा सकता है।^१

१ (क) पाय रितु भीषम विछायत बनाय,
बेध कोमल कमल निरसत दल टकि टकि।
इदीवर बलित सलित मकरद रची,
झूटत फुहारे नीर सौरभित सकि-सकि।
गवाल बकि मुदित बिराजत उसीर खान
छाजत सुरा में सुधा सुपमा की छकि छकि।
होत छवि नीकी कृपमान-नन्दिनी की सरा
भातु-नदिनी की ते तरंगन की तकि-तकि।

(ख) 'रसिक विहारा चारु हार मृदु फूलन न,
सरस सुगंध चारु अमिल बनाय है।' वही पृ ७३

ब्रजभाषा साहित्य का ऋतु सौंदर्य

प्राकृतिक उपकरणों की सौंदर्य मूलरता एवं मृदुता का ज्ञान नायिका की कोमलता व्यक्त करते समय कराया गया है। ऐसे चित्रों के अप्रस्तुत विधानों में अनुभूति की भावना ही अधिक प्रधान रहती है। नायिका की कोमलता का कथन इही उपमानों द्वारा हुआ है। उसके श्रम की 'यत्नता' में फूलन के हार, तारक वृन्द, बुन्द, चन्द आदि का ग्रहण हुआ है—

मैंने तो कही ही वह धति सुकुमार नारि,

हार हार जाति हार फूलन के धारे हैं।

तुम्हें जब सगी लाल इहाँ ही बुलाइये को,

यात जाय कहे प्रेम वचन तिहारे हैं।

'गनाल कवि नव जलि बँठि गई सी करि,

कैसी कर समूह धावे बदन पसारे हैं।

तारन के वृन्दन को करत हुतो कुन्द,

चद धाज चढि चद पर कमकत तारे हैं।^१

चन्द्रमा पर तारा का चढ़ना' यह अप्रस्तुत योजना वस्तु को सुंदर बना देने में समर्थ है। इसी के माध्यम से मुख रूपी चन्द्रमा पर स्वेद कण रूपी तारों की ध्वज्जना की गई है।

प्रसाधन से युक्त प्रकृति के उपकरण से रूप निखर जाता है। उसमें धनाली मोहकता आ जाती है, दीप्ति फैलने लगती है—

सत सारी सोहत उजारी मुख चद की सी,

मलहनि मर मुखयान की महमही।

पंगिया के ऊपर हूँ उलही उरोज घोष,

उर मतिराम' माल मालती डहडही।

माँजे मजु मुकुट से मजुल कपोल गोल,

गोरी की गुराई गोरे गातन गहगही।

फूलनि की सेज बठी दीपति फनाय लाय,

बेला को पुनेल फूली बेलि सी लहलही।

यहाँ नायिका को लता का समान फूली हुई बताकर उसकी कोमलता, अंगों की प्रफुल्लता और विकास का स्पष्ट संकेत है। अर्थ शब्दों के प्रयोग में

मध्यकालीन हिंदी कृष्ण-नाट्य में रूप-सौंदर्य

भी सौंदर्य की यही भावना दीप्त पड़ती है। इन सभी प्रयोगों से स्पष्ट है कि प्रत्येक युग का कवि अपने आलम्बन रूप नायक अथवा नायिका के रूप सौंदर्य की उत्तमता के वर्णन के लिये प्रकृति आदि से विभिन्न वस्तुओं का समग्र करके अपनी इस भावना की तृप्ति करता है। आलम्बन से भिन्न सभी प्रेमोद्दीपक पदार्थ वस्तु या व्यक्ति आदि को तटस्थ साधन के रूप में स्वीकार किया गया है। इससे ये सभी साधन आत्मगत न होकर परगत हैं और इसी रूप में इनका संकेत किया गया है।

अन्त में यह कहा जा सकता है कि रीतिवादी कवियों की सौंदर्य-चेतना बहुत ही सचेष्ट थी। उन्होंने कलात्मक अभिव्यक्ति के माध्यम से रूप सौंदर्य का हृदय ग्राही और चमत्कार प्रधान जो चित्र प्रस्तुत किया है, वह अपनी अभिव्यञ्जना में सवसा नवीन आकषक एवं रस की अनुभूति कराने वाला है। यही कारण है कि शुद्ध साहित्यिक दृष्टि से इस काल के काव्य में रूप-सौंदर्य की पूर्ण अभिव्यक्ति अपनी सफलता की उद्घोषणा करती रहती है। ऐसे काव्य में अक्षिप्त रूप सौंदर्य में अवगाहन करता हुआ सहृदय एवं अनिवचनीय सुख का अनुभव करने उसमें पूर्ण समय हो जाता है और यही इस काव्य की सफलता है।

उपसहार

उपसंहार—

मध्यकालीन हिंदी साहित्य में रूप सौंदर्य के स्पष्टीकरण के हेतु जिस साहित्यिक क्षेत्र को ग्रहण किया गया है, उस सत्त्विकाल और रीतिवाले में विभाजित कर दिया गया है। इसकास व आलम्बन के रूप-सौन्दर्य को वर्णन करने के लिये आलम्बन के शोभा विधायक धर्मों की चर्चा की गई है। इनके अन्तर्गत यौवन, रूप, लावण्य, सौन्दर्य, अभिरूपता, सुकुमारता आदि की गणना होती है।

सौंदर्य के विधायक तत्त्वों में आलम्बन के गुण और उसकी चेष्टा में अलङ्कृति और तटस्थ का नाम लिया गया है। इन चारों को उद्दीपन के अन्तर्गत माना गया है। इनसे आलम्बन का रूप-सौंदर्य उत्पन्न की प्राप्त होता है। आलम्बन का गुण आश्रय को आश्रय करने का प्रधान कारण होता है। उसकी चेष्टाया स भावनाएँ उद्दीप्त होती हैं, आलम्बन की मोहकता बढ़ती है और आश्रय मुग्ध होकर अनायास ही लीला हुआ चला आता है। चेष्टा के अन्तर्गत आश्रय को मोहित कर लेने वाले हाव, मुसकान बितवन आदि तथा अनेक अलङ्कारों-लीला, विलास, वृद्धि आदि की गणना होती है। हाव एवं अलङ्कारों के समुचित विधान से रूप आकर्षक हो जाता है और आलम्बन की शोभा उद्दीपक बन जाती है।

अलङ्कृति के अन्तर्गत शोभा विधायक बाह्य प्रसाधनों की चर्चा हुई है पौडश भूगार सौंदर्य को बढ़ाने में सहा से माय रहा है। इसमें धारण किये जाने वाले, अथ प्रकार के (स्नान दण्ड, पान) और शरीर पर लगाये जाने वाले उपकरणों की गणना होती है। वस्त्र आभूषण अंगरत्नादि द्वारा धार भी स्त्रियाँ अपने सौंदर्य को सुसज्जित करने आकर्षण को बढ़ाती हैं। इस बढ़े हुए आकर्षण का मुख्य उद्देश्य लोग को अपनी ओर खींच लेना होता है।

तटस्थ तत्त्व को सौंदर्य साधक उपकरण न मानकर उद्दीपक माना गया है। इसमें प्रकृति के विभिन्न अंग-चंद्र चंद्रिका, बाग तट, योक्ता मलय-पवन एकांत आदि-द्वारा मानव की रतिपूलक भावना को उद्दीप्त करने की चेष्टा की जाती है। प्रकृति के माध्यम से नायक-नायिका की अनुकूल अथवा प्रतिबल मानसिक स्थितियों का चित्रण होता है। प्रकृति 'मन' की व्यञ्जना में सहायक होकर आती है। यह सौंदर्य-वर्णन का सौधा

मध्यकालीन हिंदी कृष्ण काव्य में रूप-सौन्दर्य

प्रत्यक्ष साधन नहीं है अपितु प्रकृति की घृष्टभूमि में व्यक्ति ही अपनी भावनाओं की तृप्ति का एक साधन या नेता है। ऐसी स्थिति में नायिका माध्यम का कार्य सम्पन्न करती है और नायक अपनी ही भावना का उपभोग करता है। इससे प्रकृति सौन्दर्य-साधक न होकर भावनाओं की उद्दीपक ही रही है। इस रूप में प्रकृति को प्रस्तुत करना इस प्रबंध का उद्देश्य नहीं है। इसी कारण केवल मानवीय रूप-सौन्दर्य का स्पष्टीकरण हेतु गुण चेटा और प्रसाधनो से उत्पन्न की प्राप्त सौन्दर्य को ही बिभ्रलेपित करके मध्यकालीन साहित्य में इसकी स्वरूप प्रस्तुत किया गया है।

मध्यकालीन साहित्य में केवल नारी के ही रूप-सौन्दर्य को प्रशय न देकर पुरुष-सौन्दर्य को भी बल्लभ का विषय बनाया गया है। भक्तिकालीन कवियों ने पुरुष के बाह्य एवं आन्तरिक सौन्दर्य का मोहक चित्र प्रस्तुत किया है। रीतिकाल में नारी-सौन्दर्य की प्रमुखता होते हुए भी पुरुष सौन्दर्य तबपा झालो से भीभक्त नहीं रहा है। प्रेम के आलम्बन रूप में कृष्ण-विषयक रचनाओं में पुरुष सौन्दर्य का यदा-कदा चित्रण मिल जाता है। ग्वाल जसे कविया ने तो स्वतंत्र रूप से श्रीकृष्ण के नख-शिख सौन्दर्य की अभिव्यक्ति करके के निय पूरा अथ पुरुष-सौन्दर्य के ऊपर लिखा है। ऐसे स्थलों पर परम्परा का पालन होत हुए भी प्रभावोत्पादकता है परंतु ऐसे ग्रंथों की संख्या कम है। मुक्तक का य म श्रीकृष्ण की शृंगार मूलक चेटाए कम वंशित की गई है। रसलान जैसे कविया ने अनुभावा का बल्लभ किया है परंतु प्रसाधन गत सौन्दर्य के उपकरणों पर दृष्टि जम नहीं सकी है। बाह्य-आन्तरिक द्वैष्टि पुरुष ग्रंथों के सौन्दर्य में हटकर नारी सौन्दर्य के उद्घाटन में लगी रही।

इस काल की नायिका के सौन्दर्य बल्लभ में मुख्यतः गुण-गत लावण्य एवं उसके प्रभाव का सफल और सजीव चित्रण हुआ है। इससे सौन्दर्य चित्रण में अनुभूतिपरक सचाई दीख पड़ती है। यह सचाई गुण से प्रभावित बल्लभ और एश्वर्य के विलास परक उपकरणों और रूप में चमक और ज्योति उत्पन्न करने वाले साधनों से लाई गई है। नायिका का सृज लावण्य द्वारा स्वच्छंद धारा का कविया न रूप सौन्दर्य का यथाथ और भमस्पर्शी रूप भी प्रस्तुत किया है। इन दोनों पद्धतियां से सौन्दर्य पूर्णत्व का पहुँच जाता है। यह पूर्णता नारी और पुरुष दोनों के ही सौन्दर्य-बल्लभ द्वारा लाई गई है। यद्यपि पुरुष-सौन्दर्य का बल्लभ प्रधान रूप से न होकर प्रसंगत ही हुआ है फिर भी ग्वाल आदि कविना न रीतिकालीन परम्परा का विपरीत कृष्ण को आलम्बन बनाकर पुरुष-सौन्दर्य की अभिव्यक्ति में नवीन प्रयोग द्वारा नवीन दृष्टि दी है।

रीतिवालीन ववियो न सौन्दर्याभिव्यक्ति के लिये 'सुन्दर' के प्रतीक रूप में कुछ वस्तुओं को ग्रहण कर लिया है। इसी के माध्यम से मानवीय जीवन को आधार बनाकर मासल सौन्दर्य के प्रमुख आलम्बन रमणी की दैहिक रूप की सज्जा और कामोत्तेजक भगो का आकषक रूप चित्र उपस्थित किया गया है। यह चित्र विशोर अथवा विशारी का है क्योंकि शृंगार के सार रूप में यही अवस्था सर्वोत्तम मानी गई है। ऐसा मासल बाह्य और हृदय आबजक चित्र अग्य स्थला पर प्राप्त नहीं हो पाता है। नवल अगनाथा की मकरध्वज के बाणों से विद्ध छवि की अमृतपूव आकषक कल्पना, वय संधि और यौवन के उठान के वरण के प्रति सचेष्टता और वीर्य विलोभक भगो का मासल सौन्दर्य इस युग की अनिवार्य विशेषता है।

इन भगो में स्तन, नितम्ब, नयन आदि का वरण है। वक्ष के अनावृत सौन्दर्य से नारी भगो की शोभा बढ़ाई गई है। इसके लिये अनेक चित्र और विशेषणों के साथ उपमानों का प्रयोग है। कड़े कुच ठाठे और उठत हुए उरोज, उचके कुच कोर अछूत उराज आदि विशेषणों से मासल सौन्दर्य का उत्तम एवं ऐंद्रिय रूप उपस्थित किया गया है। यौवन में इन भगो द्वारा सौन्दर्य का उत्पन्न दिखाया गया है। इसी अवयवपरक सौन्दर्य के साथ भगो में प्रतिभासित होन वाले लावण्य की ओर भी ध्यान आकृष्ट किया गया है। इससे गुणपरक अकृत्रिम सौन्दर्य के सहज रूप व साथ कुल की अभिजातता से सौकुमार्य की व्यञ्जना होती है। वैभव और ऐश्वर्य के माध्यम से सौन्दर्य की अभिव्यक्ति हुई है। ग्राह्य सौन्दर्य को देखने का प्रयास किया गया है। उस युग की सामाजिक भावना पाण्डिता का पक्ष ग्रहण करती है, परन्तु भक्तिकालीन अर्पाधिक आलम्बन से सौन्दर्य का भाव पक्ष भक्तिकाल में अधिक प्रबल हो जाता है। यही कारण है कि भक्तिकाल के अर्पाधिक आलम्बन श्रीकृष्ण रीतिवालीन में सामान्य मानव हो जाते हैं और युग की परिवर्तित सौन्दर्य वृत्ति के कारण विलास भावना को प्रथम मिल जाता है। रीतिवालीन में भोग भावना के प्रधान साधन नारी के सौन्दर्य का वरण न करन के लिए कहीं कहीं तो नाप-ओख वाली प्रणाली अपनाई गई और अभिव्यञ्जनात्मक सौन्दर्य द्वारा चमत्कार उत्पन्न किया गया है। यह चमत्कार स्थूलता को आधार बना कर प्रदर्शित हुआ है। स्थूलता भाव और अभिव्यक्ति दोनों में दोष पड़ती है। नवीन रूप रचना न होकर परम्परा का ही निर्वाह हुआ है। दृश्य विस्तार और उसके उद्घाटन में यतिशयोक्ति की महत्ता बढ़ने लगी। स्थूल रेखाओं में सौन्दर्य की अभिव्यक्ति अनवरण के माध्यम से होने लगी। इसी के साथ कोमल व मानवभाव को प्रथम मिला। इन सबके मूल में उक्ति वचित्र्य का

प्राधान्य हो गया। रूप दर्शन में अस्मिता मधु की मखिया" बन गई। भक्तकार प्रियता से उपमानों का गणना हाँके लगी। इससे सौंदर्य का सहज रूप स्फुरित नहीं हो सका और ऐसे सभी वस्तुना में निरसगत सौंदर्य की हत्या हो गई। यहां तक कि भक्तिकालीन सौंदर्य के आश्रय और आत्मबल की भी रीतिकालीन विविध कल्पनाओं से याप्त कर लिया गया। आराध्य का रूप-सौंदर्य स्वाभाविक न रहकर कृत्रिम बन गया। प्रकृत उपमानों के स्थान पर उक्ति वचित्र्य का महत्व बढ़ गया। सौंदर्य वस्तुन की रुचि सम्पूर्ण मध्यकाल में एक समान ही थी परंतु उसने आत्मबल और अभिव्यक्ति के ढंग में महान् अन्तर आ गया।

भक्तिकालीन सौंदर्य चेतना के कारण कवियों ने अपने आराध्य श्री कृष्ण के विश्वजित भुवन मोहन "यत्किंत्व का भावादीलित जो स्वरूप उपस्थित किया वह सौंदर्य की इयत्ता में न बँधकर असीम था। उनका रूप सौंदर्य विश्व के सभी प्रसिद्धतम उपमानों से बढ़कर है। वह केवल नख शिख का शुष्क या मासल सौंदर्य नहीं है अपितु भावों का निमग्न सिद्ध सौंदर्य है। बाह्य-सौंदर्य तो सहायक बनकर अपने आप ही अनायास आ गया है। इससे भक्तिकाल में शाश्वत सौंदर्य का अप्रतिम रूप दर्शन जन्य आनंद की अजल धारा प्रवाहित होने लगती है। श्रीकृष्ण का माधुर्य एवं सौंदर्य मानवीय रूप में भी अनंत भौतिक सौंदर्य की अभिव्यक्ति करता है। श्रीकृष्ण का मानवीय सौंदर्य भौतिक उपकरणों के माध्यम से और आध्यात्मिक सौंदर्य शाश्वत एवं चिरन्तन सत्वों से निर्मित हुआ है। प्रकृति के सभी उपमान ऐसे सौंदर्य की अभिव्यक्ति में "यथ" हो जाते हैं। कवि आत्मबल के रूप को स्पष्ट करने में दिव्य दृष्टि रखकर आगे बढ़ता है।

श्री कृष्ण के मानवीय रूप सौंदर्य की अभिव्यक्ति तथा अंग बलुन और सौंदर्य चित्रण में उसकी समष्टिगत चेतना जागरूक रही है। वहाँ अंगों के सौंदर्य वस्तुन की अनन्यता में एकता वनमान है। प्रत्येक अंग अपने आप में पूरा मात्र नहीं है अपितु वह सामूहिक सौंदर्य में योग देने वाली छवि का स्रोत भी है। इससे अनंत भुग्यता का भाव अनन्य रूपों और रेखाओं में अभिव्यक्त किया गया है। वहीं वहीं यही सौंदर्य भौतिकता की परिधि में आ जाता है। इस काल में समस्तार के अभिव्यञ्जनात्मक सौंदर्य के स्थान पर रूप की भावात्मक और सचेतन उपस्थिति हुई है। रीतिकालीन सौंदर्याङ्कन में भौतिकता रुढ़ि एवं समस्तार में बल गई सौंदर्यानुभूति में भौतिकता का महत्व बढ़ गया। भौतिक वस्तुना का ह्रास हुआ और पुनः सौंदर्य के स्थान पर भारी-सौंदर्य

चित्रण कवियों का प्रमुख लक्ष्य बन गया। इसमें भक्तों की सौंदर्य भावना आध्यात्म लोक की सुखमय चल्पना के स्तर से गिरकर रीतिवादीन इहलोक की वास्तविक सुंदरता में बदल गई। राधा-कृष्ण का सौंदर्य माधुर्य मोक्ष और लौकिक रूप का आकर्षण उत्पन्न करने लगा। मानसिक भावा की तुलना में अभिव्यञ्जनात्मक सौंदर्य की रुचि बढ़ गई। इससे वस्तु का विम्व उपस्थित नहीं हो पाता और बहुधा रूढ़ि का पालन मात्र रह जाता है। इससे स्पष्ट हो जाता है कि भक्तिकाल के सौंदर्य विधान में भाव की महत्ता है और यह सौंदर्य बखान प्रयत्न साध्य न होकर कवि के अंतःकरण से स्वयं प्रभूत है, परंतु रीतिकाल में प्रयत्न एवं बौद्धिक चेतना की अभिव्यञ्जनागत शिल्प के कारण ही सौंदर्य बहुधा उक्ति वैचित्र्य और चमत्कार में बदल जाया करता है।

सम्पूर्ण मध्यकाल पर विचार करने से यह स्पष्ट हो जाता है कि आरम्भ में पुरुष सौंदर्य प्रजन की प्रवृत्ति बाद में नारी सौंदर्याङ्कन में बदल जाती है। भक्तिकाल में नारी के रूप सौंदर्य का बखान स्वतंत्र रूप से न होकर श्रीकृष्ण के सदर्भ में हुआ है। इससे उसके घसत रूप का भोगपरक मासल सौंदर्य भौतिक धरातल पर प्रमुख नहीं हो पाता है। कविया ने उसके बाह्य आवरण की अमरता और बीभत्सता के बीच उदात्त गुणों का आन्तरिक और मोहक रूप प्रस्तुत किया। इस युग की सम्पूर्ण शोभा सुन्दरता और अपाकपण आदि श्रीकृष्ण के लिये ही थी, इसीसे उनके मूल में भक्ति की भावना बतमान रहती है। इससे विपरीत रीतिवादीन मार्तिय में आन्तरिक एवं भक्ति को प्रश्रय न देकर पारस्परिक आकर्षण उत्पन्न करने वाले शरीर के विभिन्न अंगों, असाधक उपकरण आदि का विस्तृत विवेचन प्रस्तुत किया गया। बाह्य शरीर के मासल-सौंदर्य और कामादीपक जेष्ठ्याद्या की प्रवृत्ति बढ़ गई। श्रीकृष्ण का लीलापरक रूप लुप्त होने लगा और वह मात्र मन माहल बन कर रह गये। मोहिनी राधा नायिका के सामान्य स्तर पर आ गई और उनके रूप-वर्णन में नल शिख की प्रधानता हो गई।

रीतिवादीन सूक्ष्म दृष्टि के कारण धनुषाबा आदि के सौंदर्य का मोहक बिम्ब उपस्थित हो सका है। इसमें स्थूल एवं भौतिक दृष्टि सत्त्व काय करती रहती है। मानसिक सौंदर्य के माय बाह्य शारीरिक सौंदर्य की सफल अभिव्यञ्जना हुई है। बाह्य सौंदर्य-वर्णन में नायिका के अंग प्रत्यंग, रूप रंग कान्ति, गठन आयु, मोतुमाय, चेष्टा, वामभूषा प्रसाधक उपकरण आदि का आचार बनाया गया है। शारीरिक अंगों के वर्णन में

शारीरिक शोभा तनयूति, ज्याति छवि, लावण्य आदि का अनुपम चित्र उपस्थित किया है। यह छवि अगाध स्वतः प्रकाशित होती हुई बताई गई है। इसके और अधिक उत्कृष्ट के लिए ग्रहनक्षत्र, पशु पक्षी, वनस्पति, बहुमूल्य पदार्थों आदि को अप्रस्तुत रूप में लाया गया है। इन उपमानों में कमल, चाँदनी, बिजली विरल मोती, हीरा, चकोर, हरिण, चक्रवाक, कदली, बलकलता आदि का प्रयोग किया गया है। सुगन्धित द्रव्यों में केशर, वस्तूरी, मृगमद, कपूर आदि द्वारा आकर्षण बढ़ाया गया है। इन सभी पदार्थों एवं उपकरणों तथा आलम्बनगत गुणों और विभिन्न चोटियों से रूप-सौन्दर्य की सफल व्यञ्जना हो सकी है। अतः कहा जा सकता है कि रूप-सौन्दर्य की भावना और यथासंभव अभिव्यक्ति करने में मध्यकालीन कृष्ण साहित्य के कवि पूर्णतः सफल हुए हैं।

परिशिष्ट

ग्रन्थानुक्रमणिका-आलोच्य एवं सहायक ग्रन्थ

१ अनुराग पदावली	गीता प्रेम, गोरखपुर ।
२ अनुराग वाग	दीनदयाल गिरि ।
३ अष्टछाप पदावली	सोमनाथ गुप्त ।
४ अष्टछाप पदावली	प्रभूदयाल मीतल ।
५ अष्टछाप पदावली	विद्या विभाग, काँकरोली ।
६ अष्टछाप परिचय	प्रभूदयाल मीतल ।
७ अग दण्ड	रसलीन ।
८ अगादश	रगनारायण पाल
९ आलम केलि	सम्पा० भगवान दीन
१० आख और कविगण	सम्पा० जवाहरलाल चतुर्वेदी
११ कविस रत्नाकर	सेनापति
१२ कवितावली	तुलसीदास
१३ कामायनी	जयशंकर प्रसाद
१४, काव्य प्रभाव	जगन्नाथदास भानु
१५ कृष्णदास-जीवनी और पद	विद्या विभाग, काँकरोली
१६ केलिमात और सिद्धान्त के पद	स्वामी हरिदास ।
१७ केशव ग्रंथावली	सम्पा० विश्वनाथ प्रसाद मिश्र
१८ कृष्ण जू को नख सिख	ग्वाल कवि
१९ कृष्णदास पदावली	सम्पा० ब्रजभूषण शर्मा काँकरोली ।
२० कीर्तन-संग्रह भाग १,२	सरलूभाई धनन्ताल देसाई, महमदाबाद ।
२१ गोविंद स्वामी-जीवनी और पद	विद्या विभाग, काँकरोली
२२ घनानंद-ग्रंथावली	सम्पा० विश्वनाथ प्रसाद मिश्र
२३ चतुर्जनास-पद संग्रह	विद्या विभाग, काँकरोली
२४ दीनस्वामी-जीवनी और पद	विद्या विभाग, काँकरोली
२५ जगद् विनोद	पद्यानर
२६ जामसी-ग्रंथावली	सम्पा० आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ।
२७ जुगन-नानह पत्रिका	चांदा वृन्धनदास

२८ ताप मुधा निधि	ताप भारत जीवा प्रस, वाशो
२९ दास-ग्रथावली	सम्पा० विश्वनाथ प्रसाद मिश्र
३० नल शिर	गाल कवि
३१ नल शिर	नृप शम्भु : नारायण प्रम मुजपफर पुर ।
३२ नन्ददास ग्रथावली	सम्पा० बजरत्न दाग ।
३३ नन्ददास ग्रथावली	सम्पा० उमाशंकर शुक्ल
३४ निम्बाक माधुरी	सम्पा० बिहारो शरण
३५ परमानन्द सागर	सम्पा० गावधन शुक्ल
३६ पल्लव	सुमित्रा नन्दन पत
३७ पृथ्वीराज रासा	चन्द्र वरणाई
३८ ब्रजनिधि ग्रथावली	सम्पा० पुरोहित हरिनारायण शर्मा
३९ ब्रजभाषा साहित्य का ऋतु सौन्दर्य	सम्पा० प्रभुदयाल भीतल
४० ब्रजभाषा साहित्य का नायिका भेद	सम्पा० प्रभुदयाल भीतल
४१ ब्रज माधुरी सार	सम्पा० वियोगी हरि ।
४२ बलभद्र कवि	हस्तनिगिन प्रति पूना विश्वविद्यालय, पूना ।
४३ बिहारो रत्नाकर	सम्पा० जगन्नाथ दास रत्नाकर ।
४४ व्यालीस लीला	ध्रुवदास
४५ भक्त कवि ग्यास जी	सम्पा० वासुदेव गोस्वामी
४६ भारत दु ग्रथावली	सम्पा० बजरत्नदास
४७ मतिराम ग्रथावली	सम्पा० कृष्ण बिहारो मिश्र
४८ युगलशतक	श्री भट्ट
४९ रस तरंग	भवाल कवि
५० रस छानि	सम्पा० विश्वनाथ प्रसाद मिश्र
५१ रस प्रबोध	रसलीन
५२ रस रत्नाकर	देव
५३ रसरत्न	मतिराम
५४ रस विलास	देव
५५ रामचरित मानस	शुलसीदास
५६ रास पचाध्यायी	सम्पा० सोमनाथ
५७ रीतिज्ञान सग्रह	सम्पा० जगदीश गुप्त
५८ विद्यापति पद्यावली	रामवृत्त बनीपुरा

५६ सनेह सागर	बकमी हसराम, सम्पादक लाला भगवानदीन
६० मूर सागर	नागरी प्रचारिणी सभा ।
६१ मूर सागर	बैकटेश्वर प्रेस ।
६२ संगीत-अष्टछाप	सम्पा० भोक्तुलानन्द तलम ।
६३ शिव-मन्त्रावली	राम सहायदास
६४ शृङ्गार-नेत्र	ध्रुवदाम
६५ श्री राधा सुधा शतक	हठी
६६ श्री राधिका जीका नख शिख	कालिका प्रसाद ।
६७ हित चौरासी	हित हरिवंश ।

सहायक ग्रन्थ

६८ अफकी दरगार के हिन्दी कवि	सरवर प्रसाद अग्रवाल ।
६९ पवव के प्रमुख कवि	ब्रजकिशोर मिश्र ।
७० अष्टछाप और बल्लभ सम्प्रदाय	डा दीनदयाल गुप्त ।
७१ अष्टछाप काव्य का सांस्कृतिक मूल्यांकन	डा भायाराजी टंडन ।
७२ आधुनिक काव्य में रूप विचार	डा निमला जन ।
७३ आधुनिक काव्य में सौंदर्य भावना	शकुन्तला शर्मा ।
७४ आधुनिक हिन्दी कविता में प्रेम सौन्दर्य	डा रामेश्वर खण्डेलवाल
७५ उदात्त सिद्धांत और शिल्पन	जयदीप पाण्डेय ।
७६ कविवर पद्माकर और उनका युग ।	डा ब्रजनारायण सिंह ।
७७ कविवर परमानन्द और बल्लभ सम्प्रदाय	गोवर्धन नाथ शुक्ल ।
७८ काव्य में उदात्त तत्व	डा नगेन्द्र ।
७९ काव्यात्मक विम्व	अखीरी ब्रजनन्दन प्रसाद ।
८० घनानन्द और स्वच्छन्द काव्य याग	मनोहरलाल शौड ।

- ८१ दरबारी सहाय और हिन्दी मुद्रा डा त्रिभुवन सिंह ।
- ८२ देव और उनकी कविता डा नन्द ।
- ८३ प्रकृति और काल्पनिक (हिन्दी) डा रघुपति ।
- ८४ प्रामाणिक हिन्दी काग डा रामचन्द्र वर्मा ।
- ८५ पोद्दार अभिज्ञान का डा सम्पा रामचन्द्रवरण भगवान ।
- ८६ राजभाषा व काल्पनिक व अभिषेकना शिल्प डा सावित्री मिह ।
- ८७ राज और साहित्य का अध्ययन डा सत्येन्द्र ।
- ८८ भारतीय साधना और मूर साहित्य डा मुनीराम शर्मा ।
- ८९ मतिराम-नवि और भाषा डा महेंद्रकुमार ।
- ९० मध्यकालीन हिन्दी कविप्रतिष्ठा डा सावित्री सिंह ।
- ९१ महाकवि मतिराम डा त्रिभुवन सिंह ।
- ९२ मूल्य और मूल्यवर्ण डा रामरतन भटनागर ।
- ९३ राधावल्लभ सम्प्रदाय सिद्धांत और साहित्य डा विजयेन्द्र स्नातक ।
- ९४ रीतिकालीन कविता की प्रेम व्यञ्जना डा वचन सिंह
- ९५ रीतिकालीन काल्पनिक में लक्षणा डा भरविन्द पाण्डे ।
- ९६ सत्य, शिव, सुन्दरम् भाग १ और २ डा रामानन्द तिवारी ।
- ९७ सूर और उनकी साहित्य डा हरचलाल शर्मा ।
- ९८ सूर की भाषा डा सत्येन्द्र ।
- ९९ सौन्दर्य-तत्त्व (हिन्दी) अनुवादक डा भानन्द प्रकाश दीक्षित
- १०० सौन्दर्य तत्त्व और काव्य सिद्धांत अनु मनोहर काले ।
- १०१ सौन्दर्य भीमासा (हिन्दी) अनु रामचन्द्र सिंह ।
- १०२ सौन्दर्य शास्त्र डा हरद्वारीलाल शर्मा ।
- १०३ सौन्दर्य शास्त्र का तत्व डा कुमार विमल ।

परिशिष्ट

संस्कृत-ग्रन्थ

- १०४ अभिमान शाकुन्तलम्
 १०५ झलकार-कौस्तुभ
 १०६ उज्ज्वल नील मणि
 १०७ उत्तर राम चरितम्
 १०८ उपनिषद् (बठ मुण्डक, छांदोग्य,
 १०९ औषधिय विचार चर्चा
 ११० कालिदास ग्रन्थावली
 १११ काव्य प्रकाश
 ११२ काव्य प्रकाश
 ११३ काव्यालंकार सूत्र-वृत्ति
 ११४ किराताजु नीयम्
 ११५ कुवलयानन्द
 ११६ कौश
 ११७ गीत गोविन्द
 ११८ दशरूपकम्
 ११९ ध्वन्यालोक
 १२० ध्वन्यालोक
 १२१ ध्वन्यालोक
 १२२ नागानन्द
 १२३ प्रताप शरीयम्
 १२४ पुराण
 १२५ शाह्याण
 १२६ सात्मीवि रामायण
 १२७ भास नाटक चरम्
 १२८ महाभारत
 १२९ भनुस्मृति
 १३० मालती मायवम्
 १३१ रत्न-गङ्गाधर
- कालिदास ।
 कल्याणपुर ।
 रूप गोस्वामी ।
 भवभूति ।
 मैत्रेय
 आचार्य क्षेमन्ध ।
 मम्पा सीताराम चतुर्वेदी ।
 व्याख्याकार आचार्य विश्वेश्वर ।
 नान मण्डल लिमिटेड ।
 वामन ।
 भारवि ।
 अण्णय दीक्षित ।
 अमर, वाचस्पत्य और हलान्धुष ।
 जयदेव ।
 धनञ्जय, व्याख्या भोलाशकर व्यास
 व्याख्याकार रामसागर त्रिपाठी ।
 व्याख्याकार आचार्य विश्वेश्वर ।
 व्याख्याकार बदरीनाथ शर्मा ।
 हय ।
 विद्यानाथ ।
 पद्म, वायु, वामन, कूम, गरुड,
 ब्रह्मवर्ष, श्रीमद्भागवत, ब्रह्म,
 ब्रह्माण्ड, विष्णु ।
 कौशिलकी ऐतरेय, शनपय ।
 अनु चतुर्वेदी द्वारिका प्रसाद शर्मा ।
 भास ।
 वेद व्यास ।
 भनु ।
 भवभूति
 व्याख्या, बदरीनाथ भा ।

- ८१ दरबारी सत्कृति और हिंदी मुक्तक डा त्रिभुवन सिंह ।
- ८२ देव और उनकी कविता डा भगेन्द्र ।
- ८३ प्रकृति और काव्य (हिंदी) डा रघुवश ।
- ८४ प्रामाणिक हिंदी कोश रामचंद्र वर्मा ।
- ८५ पोद्दार अभिनन्दन ग्रंथ सम्पा वासुदेवशरण भगवान ।
- ८६ ब्रजभाषा के कृष्ण काव्य में अभिव्यञ्जना शिल्प डा सावित्री सिंहा ।
- ८७ ब्रज लोक साहित्य का अध्ययन डा सत्येन्द्र ।
- ८८ भारतीय साधना और सूर साहित्य डा मुशीराम शर्मा ।
- ८९ मतिराम-कवि और आचार्य डा महेन्द्रकुमार ।
- ९० मध्यकालीन हिंदी कवियित्रिया डा सावित्री सिंहा ।
- ९१ महाकवि मतिराम डा त्रिभुवन सिंह ।
- ९२ मूल्य और मूल्यांकन रामरतन भटनागर ।
- ९३ राधावल्लभ सम्प्रदाय सिद्धांत और साहित्य डा विजयेन्द्र स्नातक ।
- ९४ रीतिकालीन कविया की प्रेम व्यञ्जना डा बचन सिंह
- ९५ रीतिकालीन काव्य में लक्षणा का प्रयोग डा अरविंद पाण्डे ।
- ९६ सत्य, शिव, सुंदरम् भाग १ और २ डा रामानंद तिवारी ।
- ९७ सूर और उनका साहित्य डा हरवशलाल शर्मा ।
- ९८ सूर की भांकी डा सत्येन्द्र ।
- ९९ सौन्दर्य-तत्त्व (हिन्दी) अनुवादक डा ध्यानंद प्रकाश दीक्षित
- १०० सौन्दर्य तत्त्व और काव्य सिद्धांत अनु मनोहर काले ।
- १०१ सौन्दर्य भीमासा (हिन्दी) अनु रामकेवल सिंह ।
- १०२ सौन्दर्य शास्त्र डा हृदयरीलाल शर्मा ।
- १०३ सौन्दर्य शास्त्र का तत्व डा कुमार विमल ।

संस्कृत ग्रन्थ

१०४ अभिमान शाकुन्तलम्	कालिदास ।
१०५ अलङ्कार कौस्तुभ	कण्णूर ।
१०६ उज्ज्वल नील मणि	रूप गोस्वामी ।
१०७ उत्तर राम चरितम्	भवभूति ।
१०८ उपनिषद् (कठ मुण्डक, छांदोग्य,	मन्वेद्य
१०९ औचित्य विचार चर्चा	आचार्य क्षेमेन्द्र ।
११० कालिदास ग्रन्थावली	सम्पा सीताराम चतुर्वेदी ।
१११ काव्य प्रकाश	व्याख्याकार आचार्य विश्वेश्वर ।
११२ काव्य प्रकाश	ज्ञान मण्डल लिमिटेड ।
११३ काव्यालङ्कार सूत्र-वृत्ति	वामन ।
११४ किराताजु नीयम्	भारवि ।
११५ कुवलयानन्द	अप्पय दीक्षित ।
११६ कोश	अमर, वाचस्पत्य और हतायुध ।
११७ गीत गोविन्द	जयदेव ।
११८ दशरूपकम्	घनशंकर, व्याख्या भोलाशंकर व्यास
११९ ध्वन्यालोक	व्याख्याकार रामसागर त्रिपाठी ।
१२० ध्वन्यालोक	व्याख्याकार आचार्य विश्वेश्वर ।
१२१ ध्वन्यालोक	व्याख्याकार बदरीनाथ शर्मा ।
१२२ नागानन्द	हय ।
१२३ प्रताप रुद्रीयम्	विद्यानाथ ।
१२४ पुराण	पद्म, वायु, वामन, कूर्म, गरुड, ब्रह्मवैवर्त, श्रीमद्भागवत, ब्रह्म, ब्रह्माण्ड, विष्णु ।
१२५ आह्वय	गौजितकी, ऐतरेय शतपथ ।
१२६ बाल्मीकि रामायण	धनु चतुर्वेदी टारिका प्रसाद शर्मा ।
१२७ भास नाटक चरित्रम्	भास ।
१२८ महाभारत	वेद व्यास ।
१२९ मनुस्मृति	मनु ।
१३० मातङ्गी माधवम्	भवभूति
१३१ राम-नाट्यापर	व्याख्या, बन्नीनाथ भट्ट ।

- १३२ वेद ऋग्वेद, यजुर्वेद अथर्ववेद ।
- १३३ साहित्य दर्पण व्याख्या सत्यव्रत मिह ।
- १३४ संहिता बाजसनेयो, तत्तिरीय ।
- १३५ गिरुपाल वध माघ ।
- १३६ शृङ्गार तिलक रुद्र भट्ट ।
- १३७ हरिभक्ति रसामृत सिन्धु रूप गोस्वामी, प्रच्युत प्रय माला ।
- १३८ हिन्दी दशरूपक टीकाकार डा गोविन्द त्रिगुणायत ।
- १३९ Encyclopaedia Britannica
Vol, IX -
- १४० Essay on Study of Greek
Poetry Fr V Schelegela
- १४१ From the style in Poetry W P Ker
- १४२ From the philosophies of
Beauty E F Carritt
- १४३ History of Aesthetics George, Bosanquette
- १४४ The Critique of judgement Immanuel Kant
- १४५ The Sense of Beauty G Santayana

